



**Universidade de
Aveiro
2007**

Departamento de Comunicação e Arte

**Joana Luísa
Nogueira Amorim**

**Sonata em Lá Maior de J. S. Bach BWV 1032
Problemática da sua reconstrução**



**Universidade de
Aveiro
2007**

Departamento de Comunicação e Arte

**Joana Luisa
Nogueira Amorim**

**Sonata em Lá Maior de J. S. Bach, BWV 1032
Problemática da sua reconstrução**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor Evgueni Zoudilkine, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e co-orientação da Doutora Helena Marinho

Dedico este trabalho à Rebeca

o júri

Presidente

Doutor Jorge Manuel Salgado Castro Correia
Professor Associado da Universidade de Aveiro

Vogais

Doutor Evgueni Zoudilkine
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientador)

Doutora Helena Paula Marinho Silva Carvalho
Professora Auxiliar Convidada da Universidade de Aveiro (Co-orientadora)

Doutor Owen Rees
Professor da Universidade de Oxford

agradecimentos

Agradeço ao professor Marc Hantaï pela sua dedicação, aos professores Evgueni Zoudilkine e Helena Marinho pela paciência e confiança, ao professor Barthold Kuijken, à professora Linde Brunmayr, ao Vasco Negreiros pela força e carinho, ao Miguel Jalôto, pela sabedoria e dedicação, a Daniel Schvetz, Joana Bagulho, à minha mãe e à minha filha Rebeca, por todo o apoio que me deram.

palavras-chave

Música, Traverso, J. S. Bach, BWV 1032, Reconstrução.

resumo

A presente dissertação visa, partindo do estudo do autógrafo da sonata BWV 1032 (no qual falta parte da obra) e da análise de tentativas de reconstrução da música perdida, criar e justificar uma nova tentativa de resolução para este problema.

keywords

Music, Traverso, J. S. Bach, BWV 1032, Reconstruction.

Abstract

The dissertation which follows has as its aim, through the study of the Sonata's BWV 1032 autograph (in which part of the music is missing) and through the analysis of other reconstructions, to create and to justify a new one.

ÍNDICE

PARTE I

1. NOTA PRÉVIA	17
2. ENQUADRAMENTO DO TRAVERSO NA OBRA DE J. S. BACH	19
3. A SONATA EM LÁ MAIOR BWV 1032	25
3.1 Fonte	25
3.2 Origem	28
3.3 Datação	31
4. ANÁLISE DO PRIMEIRO ANDAMENTO DA SONATA	35
5. OS COMPASSOS QUE FALTAM	51
5.1 Opções interpretativas	51
5.2 Problemática da sua reconstrução	57
6. OUTRAS RECONSTRUÇÕES	61
6.1 As sete reconstruções comparadas	65
6.2 Material usado em cada reconstrução	69
6.2.1 Gerrit de Marez Oyens	69
6.2.2 Barthold Kuijken	77
6.2.3 Peter Oskar	85
6.2.4 William Bennet	93
6.2.5 Alfred Durr	101
6.2.6 Frans Vester	107
6.2.7 Hans Eppstein	113

7. UMA NOVA RECONSTRUÇÃO	117
7.1 Proposta de reconstrução	123
8. CONCLUSÃO	129
9. BIBLIOGRAFIA	131
 PARTE II	
1. NOVA EDIÇÃO DA SONATA, INTEGRANDO A NOVA RECONSTRUÇÃO	135
1.1 Notas editoriais	135
1.2 Sonata em Lá maior BWV 1032	143
<i>Vivace</i>	143
<i>Largo e dolce</i>	153
<i>Allegro</i>	155
 ANEXO I	
Ária <i>Alleluia, Stärk und Macht</i> da cantata <i>Wir danken dir Gott</i> , BWV 29	167
 ANEXO II	
Fac-simile da Sonata em Lá maior BWV 1032	177

PARTE I

1. NOTA PRÉVIA

Enquanto aluna de Barthold Kuijken, propus-me a estudar a sonata incompleta BWV 1032, perguntando-me que reconstrução deveria tocar. Kuijken defendia que cada intérprete deveria criar a sua. Enquanto profissional, continuei a deparar-me com esta dúvida, nutrindo há muito o desejo de construir a minha própria solução.

A reconstrução das partes perdidas de traverso e de cravo do primeiro andamento da sonata em Lá maior de J. S. Bach, tanto quanto possível, no seu estilo, baseou-se no estudo das circunstâncias que cercam este desaparecimento, na análise da parte remanescente, na análise de algumas reconstruções existentes, das quais foram escolhidas sete, entre as que me pareceram mais significativas, e da observação de outras obras deste compositor surgidas no mesmo período. Esta tarefa constituiu um enorme desafio, na medida em que a minha área de especialidade não é a composição, mas sim, a performance, trazendo-me um grande enriquecimento. Aproveitei-o para melhor conhecer o trabalho de outros músicos, igualmente debruçados sobre esta questão, assim como para aprimorar o meu domínio estilístico.

2. ENQUADRAMENTO DO TRAVERSO NA OBRA DE J. S. BACH

A familiaridade de Bach com o traverso e com os flautistas, ou a falta dela, tem vindo a ser ponto de discussão no estudo de muitas das suas obras para este instrumento. Tem sido muitas vezes sugerido que o próprio Bach não perceberia as características do traverso. Outros sugerem que a sua música tenha sido escrita para algum virtuoso, ou ainda que muitas destas obras não tenham sido escritas originariamente para o traverso.

Todas as obras que Bach foi escrevendo para flauta ao longo da sua vida não nos mostram um estilo definido, o que pode ser justificado por estar o instrumento a ser objecto de inúmeras experimentações e modificações.

Bach conheceu e trabalhou com vários flautistas, sendo alguns bastante famosos na sua época. A primeira vez terá sido quando ainda era *Kapellmeister* em Cöthen, mais precisamente, em Dezembro de 1717. Os flautistas que se encontravam em serviço, contratados pelo *Kapellmeister* anterior, eram J. H. Freitag e J. G. Wüldig, os quais deveriam ter bom nível, se comparados os seus salários aos dos outros músicos.

O Concerto Brandeburguês n.º 5, com primeira versão datada de 1719, talvez seja a primeira obra de música de câmara com flauta escrita por Bach, devendo ter sido tocada por um destes dois flautistas.

Em Dresden estavam activos os conceituados flautistas P. G. Buffardin, J. J. Quantz, Frieze e J. M. Blockwitz, que tiveram oportunidade de conhecer Bach quando visitou a cidade, no Outono de 1717. A Partita em Lá menor BWV 1013 data do final desse mesmo ano, o que nos leva a supor que talvez Bach a tenha composto para Buffardin, por ser ele um flautista muito virtuoso e por terem mantido uma relação de amizade.

Nesta segunda década do séc. XVIII a diversidade de repertório para flauta era enorme, acompanhando a variedade de flautas disponíveis. A construção de flautas na Alemanha já estava bastante desenvolvida no princípio do século. Quantz refere no seu tratado que a flauta passou de três para quatro corpos por volta de 1720, o que veio trazer grandes

mudanças na qualidade sonora e nas possibilidades de mudar o corpo da flauta para poder tocar em diferentes afinações.

Do período de Leipzig, que se iniciou em 1723, existe a maior quantidade de obras escritas para traverso solo. Os flautistas de que Bach aí dispunha eram dois estudantes universitários, C. G. Wecker e F. C. Wilds, que seriam bons executantes, havendo um testemunho epistolar de Bach mencionando as qualidades do segundo.

O terceiro filho de Bach, Johann Gottfried Bernhard, terá começado os seus estudos de traverso por esta mesma altura, cerca de 1727, e terá tocado em muitas ocasiões duetos com Jacob von Stähelin, o qual também foi por vezes solista no *Collegium Musicum*.

Leipzig era um grande centro de construção de instrumentos de sopro. Durante o período de Bach em Leipzig, os construtores Eichentopf, J. C. E. Sattler, Poerschmann, G. Crone e J. G. Bauermann, construíram flautas que chegaram até aos nossos dias. Dos construtores J. C. ou J. G. Hartwig e August Grenser sobreviveu apenas uma flauta de cada um, as quais datam da última década da vida de Bach. A razão para haver um tão grande numero de construtores em Leipzig deve-se ao facto de, nesta cidade, se pagarem menos taxas de imposto nos negócios envolvendo construção de instrumentos.

As sonatas e a música de câmara para traverso deste período que nos sobreviveram foram: a Sonata em Mi menor, BWV 1034, que data de cerca de 1724 (por esta altura existem também diversas cantatas em que o traverso faz parte da instrumentação); a Sonata em Dó maior de cerca de 1731; a Sonata em Mi bemol maior, 1730/1734; a Sonata em Si menor e a Sonata em Lá maior ambas de cerca de 1730/ 36 (ver lista da página 22).

Algumas destas obras estão escritas numa tessitura bastante grave, sendo perfeitamente adequadas para serem tocadas nas flautas construídas nesta altura, em que o tubo é bastante largo, tendo por isso um registo grave, poderoso e directo, em prejuízo do registo agudo. Quantz era um grande defensor da flauta com este tipo de registo, para além de também preferir a afinação mais grave (lá = 388–400 Hz), contra as novas tendências de padronizar o lá em 410 Hz. No entanto, não se terá chegado a uma única solução, continuando as

flautas a ter vários corpos com tamanhos diferentes para as afinações diferentes, o que nos leva a crer que a afinação mais grave, assim como outras, estariam simultaneamente em uso.

Em 1731, em Dresden, Quantz ouviu Bach tocar órgão. Não se sabe se os dois músicos se conheceram por esta altura nem se Quantz estaria a par das obras que Bach escreveu para flauta, pois não existem referências a esse respeito em nenhum dos seus escritos, no entanto isso não é necessariamente significativo, pois sabe-se que Quantz era um grande admirador de Händel, não deixando porém qualquer referência a este compositor.

Carl Philip Emanuel Bach entrou como cravista ao serviço do melómano e flautista amador Frederico “O Grande” em 1740. A Sonata em Mi maior BWV 1035, datada de um ano depois, é a última sonata que J. S. Bach compôs para flauta solo e que terá sido escrita para o Rei Frederico II a executar. Apesar de Quantz só ter chegado a Potsdam, como professor de Frederico II, depois de 1741, seria de admirar que não tivesse conhecimento desta obra.

Bach visitou Potsdam na companhia do seu filho Wilhelm Friedmann em 1747, mas também no âmbito desta visita não existem referências quanto a um encontro entre Quantz e J. S. Bach. É bem possível que tenha levado consigo o Triplo Concerto em Lá menor BWV 1044, pois de certa forma ele seria ideal para ser tocado com o rei, uma vez que tem uma parte de flauta fácil, uma parte de violino de dificuldade mediana para o *Konzertmeister*, e uma parte de cravo muito original, para o próprio J. S. Bach. A *Oferenda Musical* em Dó menor BWV 1079, composta neste ano, foi uma oferta de J. S. Bach a Frederico II.

Dentre as obras de que temos conhecimento, J. S. Bach escreveu 76 obras em que incluiu o traverso: 1 para traverso solo, 3 para traverso e cravo obbligato, 3 para traverso e baixo continuo, 3 trio sonatas, 3 obras para orquestra e 63 cantatas.

Em suma, tanto através de contacto pessoal que se sabe haver tido com flautistas, incluindo um dos seus filhos, como pela sua vasta experiência de composição para este instrumento, não há motivos para pensar que não saberia lidar com a composição para traverso.

Lista de obras com traverso, na obra de J. S. Bach, de acordo com os anos em que se crê terem sido escritas (Schmieder, 1990):

1717	Partita em Lá menor BWV 1013, Cantata <i>Durchlaucht'ster Leopold</i>
1717/23	Suite Orquestral n.º 2 em Si menor BWV 1067
1721	Concerto Brandeburguês n.º 5
1723	Cantata n.º 164, <i>Paixão Segundo S. João</i>
1724	<i>Magnificat</i> (versão com traverso)
1725	Cantatas n.º 8, 67, 181, Cantata <i>Aeolus</i>
1726	Sonata em Mi menor BWV 1034, Cantata n.º 195, Cantata <i>Vereinigte Zwietracht</i>
1727	Cantatas n.º 157, <i>Trauer-Ode</i>
1728	Cantata <i>Ehre sei Gott</i>
1729	Cantata n.º 145, <i>Paixão Segundo S. Mateus</i>
1730	Cantata <i>Ich bin in mir vergnügt</i>
1730/34	Sonata em Mi bemol maior BWV 1031 (origem duvidosa)
1730/36	Sonata em Lá maior BWV 1032, Sonata em Si menor BWV 1030
1731	Sonata em Dó maior BWV 1033, Cantatas n.º 9, 55, 102, 173, 184, Cantata <i>Phoebus und Pan</i>
1732	Cantatas n.º 129, 192, Cantata <i>Schweigt stille</i>
1732/35	Trio Sonata em Sol maior BWV 1038
1733	Cantatas n.º 99, 117, 191, Missa em Si menor, Cantata <i>Tönet, ihr Pauken</i> , Cantata <i>die Freude reget sich</i>
1734	Cantatas n.º 110, Oratória de Natal, Cantata <i>Schleicht, spielende Wellen</i> , <i>Preise dein'Glücke</i>
1735	Cantatas n.º 79, 94, 100, 103, 107, 151
1735/40	Trio Sonata em Sol maior para dois traversos e contínuo BWV 1039
1736	Cantata n.º 11, Oratória da Pascoa
1737	Missa em Lá maior, cantata <i>Angenehmes Wiederau</i>
1738	Cantata n.º 30
1740	Cantatas n.º 26, 34, 45, 78, 96, 101, 113, 114, 115, 123, 125, 130, 146, 180

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

1741	Sonata em Mi maior BWV 1035
1742	Cantata <i>Mer hahn en neue Oberkeet</i>
1746	Cantata <i>O holder Tag</i>
1747	Triplo Concerto em Lá menor BWV 1044, Trio Sonata da <i>Oferenda musical</i> BWV 1079
Sem data:	Cantata <i>Non sa che sia dolore</i>

3. A SONATA EM LÁ MAIOR BWV 1032

3.1 Fonte

A Sonata em Lá maior BWV 1032, para traverso e cravo *obbligato*, é composta por três andamentos, *Vivace*, *Largo e Dolce* e *Allegro*, sendo que o primeiro andamento nos chegou incompleto.

O autógrafo desta sonata encontra-se na Biblioteca Estatal de Berlim – Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, sob o número de catálogo mus.ms. Bach P 612, datando da segunda metade do ano de 1736, sendo esta data baseada na marca de água do papel (Schmitz 1963, 43-47).

A Sonata está notada de forma bastante curiosa: Em folhas pautadas com um número variável de 20, e posteriormente, de 19 pautas, Bach copiou o Concerto em Dó menor BWV 1062 para dois cravos e orquestra (transcrição do Concerto para dois violinos em Ré menor BWV 1043) nas 16 pautas superiores (organizadas em 2 sistemas de 8 pentagramas cada). Nos 3 ou 4 pentagramas que sobraram na folha, Bach organizou um sistema de 3 pautas, onde escreveu a Sonata para traverso e cravo *obbligato*. Ao terminar a transcrição do Concerto para dois cravos, Bach usou as restantes folhas para copiar o que faltava da sonata, o que ocorre a partir do compasso 6 do 2º andamento.

Até à página 4, Bach não reduziu o número de linhas de 20 para 19, tendo só a partir de então se apercebido de que não necessitava de 20 pentagramas para escrever o Concerto e a Sonata.

As páginas 17 a 28 encontram-se danificadas, estando cortado o último sistema de cada uma, precisamente aquele em que está anotada a sonata. Assim, a sonata encontra-se incompleta a partir do compasso 62 do primeiro andamento; após esta perda, só possuímos os dois últimos compassos deste mesmo andamento.

Ambos os títulos aparecem na primeira página, a encabeçar o primeiro sistema de cada uma das composições: “*Concerto à due clavicembali obligato, 2 violini, viola e violoncello*”, e “*Sonata a 1 Traverso e Cembalo obligato*”.

O papel usado para as últimas páginas da sonata é de origem anterior, cerca de 1732-35 (Schmitz 1963 e Dürr 1981). Nestas últimas folhas J. S. Bach iniciou a cópia de um *Coro* para uma cantata, tendo no entanto abandonado esta tarefa posteriormente. Virando a folha ao contrário, pôde utilizá-la para escrever a sonata de traverso.

O manuscrito encontra-se dentro de uma capa onde tem uma inscrição pela mão de C. Ph. E. Bach (posterior a 1767, em Hamburgo): “*Concert für 2 Flügel mit Begleitung, und I Trio fürs obligate Clavier u. die Flöte, beides in einer eigenhändigen Partitur des Verfassers J. S. Bach*” (Concerto para 2 Cravos e acompanhamento, e 1 trio para cravo *obbligato* e Traverso, ambos numa partitura escrita pela mão do seu autor J. S. Bach). Mais tarde, C. Ph. E. Bach acrescentou a designação das tonalidades, respectivamente: Dó menor e Lá maior.

Este manuscrito falta no catálogo de C. Ph. E. Bach de 1790. Talvez o tenha dado ou vendido antes da sua morte. Ele reaparece na década de 1820/1830 num alfarrabista, em Breslau, estando já incompleto nessa altura, mudando de dono algumas vezes, sendo adquirido pela biblioteca de Berlim por volta de 1880. Devido à guerra e às suas consequências, o manuscrito esteve inacessível durante o período de 1941 a 1971.

Na mesma Biblioteca, existe um “*Concerto à Violino, Violoncello et Basso del Sigr. J. S. Bach*” transcrito em meados do séc. XVIII por um copista anónimo, que não pertence necessariamente ao círculo de J. S. Bach, em que o andamento intermédio é uma versão talvez anterior do segundo andamento da sonata BWV 1032, em Lá menor. O violoncelo toca a linha do pentagrama superior do cravo, transposta uma oitava a baixo. O primeiro e o terceiro andamentos são idênticos à Trio Sonata para órgão em Mi bemol maior BWV 525, transpostos aqui para Dó maior.

Sabe-se que as folhas foram cortadas ainda no tempo de J. S. Bach pois, inadvertidamente, algumas notas do concerto para dois cravos foram também cortadas, motivo por que o próprio Bach colocou por baixo o nome das notas em falta.

Em 1977, quando o manuscrito veio da Polónia para a Deutsche Staatsbibliothek, em Berlim, foi feito um microfilme, que nos mostra que desde essa data até agora a partitura sofreu alterações e a tinta corroeu partes do papel, perdendo-se partes do baixo do concerto para dois cravos. Alguns dos cortes que aparecem sem terem os nomes das notas acrescentados por Bach, como por exemplo nas páginas 19/20 foram simplesmente provocados pela acidez e corrosão natural da tinta e do tempo, e não cortes efectuados por Bach na tentativa de preservar a linha do traverso.

Grande parte da literatura existente sobre esta sonata explica que a razão pela qual Bach cortou a sonata, seria por não estar satisfeito e achar que em termos estilísticos não estaria do seu agrado. Michael Marissen, porém, propõe que o corte não se deve a problemas formais e estilísticos no andamento mas sim à necessidade de copiar ambas as peças, o concerto para dois cravos e a sonata em Lá maior, em simultâneo (Marissen 1988, 367-86). Barthold Kuijken está de acordo com Michael Marissen, também ele acha que Bach não terá cortado o manuscrito por estar insatisfeito mas sim porque precisou de fazê-lo por alguma outra razão, dizendo que Bach preferiu cortar algumas notas do concerto do que danificar a parte do traverso, e a verdade é que se não estivesse satisfeito, poderia ter simplesmente riscado. Originalmente, uma página antes e depois das que estão cortadas encontravam-se identicamente cortadas. Estas foram coladas de volta deixando-nos os compassos 56-62, e os dois últimos compassos do primeiro andamento intactos. Terão sido coladas de volta por o corte na página 15 atravessar o meio da parte de traverso e na última página cortar o início do segundo andamento?

Algumas marcas que se encontram no final das páginas 16 e 29 (*NB* e *ℓ*∂) sugerem a existência de uma folha extra de substituição (uma folha com 18 pentagramas frente e verso seria o suficiente para 46 compassos). Assim, o primeiro andamento não teria sido deixado incompleto. No entanto, não podemos saber por que motivo Bach queria manter as tiras cortadas, talvez para uma revisão, nem porque as queria copiar (alguma

execução?), ou simplesmente porque tinha sido emendado tantas vezes, que as tinha tornado de difícil leitura.

No compasso 58 aparece um X na barra de compasso que poderia ser uma marca do copista (assim como a + que aparece por cima da barra de compasso no compasso 38), poderia ser que o copista tenha chegado ao compasso 58 e que Bach ou outro copista tenha necessitado urgentemente da partitura para copiar o Duplo Concerto. Duas folhas teriam sido cortadas em vão. É possível que alguém ainda venha a encontrar a folha de substituição assim como os pedaços cortados.

3.2 Origem

O manuscrito da Sonata BWV 1032 tem suscitado várias opiniões em relação à sua origem. Há quem defenda que tenha sido copiado partindo de uma composição já existente, talvez para um outro instrumento e/ou outra tonalidade.

A retenção da mesma tónica nos três andamentos Lá maior – Lá menor – Lá maior é totalmente desconhecida noutras obras de Bach deste género, o que leva a apoiar a hipótese de Eppstein (Eppstein 1966, 384-90) de que esta obra existiu numa versão anterior, que não a de sonata para flauta e cravo. Eppstein defende que seria originalmente uma trio sonata, sendo o primeiro andamento inicialmente pensado como um concerto.

A hipótese de que esta Sonata existiu anteriormente na forma de trio sonata não é de todo evidente pelo manuscrito.

Segundo Marshall, o facto de Eppstein não conseguir decidir se a forma original do primeiro andamento seria um concerto ou uma trio sonata fá-lo duvidar de que não existiria nenhuma forma anterior e que Bach concebera esta Sonata logo de raiz como uma sonata para flauta e cravo *obbligato* (Marshall 1989, 217-20).

Nos primeiros dois andamentos o manuscrito encontra-se escrito cuidadosamente, sem muitas mostras de ter sido emendado, apenas com alguns erros de cópia ou transposição. Em relação ao terceiro andamento já se poderia pensar que tem correcções de revisão. Há correcções de detalhe em todas as partes (especialmente no baixo), embora nenhuma seja de grande importância a nível de estrutura.

Dürr e Marrissen (Dürr 1981 e Marissen 1985), com base na observação das diversas correcções que aparecem no manuscrito, apoiam a hipótese de que esta sonata tenha origem numa trio sonata. No compasso 62, por exemplo, Bach escreveu os pentagramas superior e inferior do cravo muito perto um do outro, tornando a notação impraticável, problema que não existiria se fosse uma trio sonata, no último tempo desse compasso ele escreve uma oitava acima a última colcheia do pentagrama superior do cravo, parecendo ser uma solução tomada pela falta de espaço, visto ser este compasso idêntico ao compasso 46 e aí não se verificar este salto de oitava. Também eliminou um sustenido no baixo, no segundo tempo do compasso 28, como se estivesse a copiar o baixo cifrado de uma trio sonata.

Mais pertinente para esta discussão é a presença de algumas correcções, no âmbito de terceiras, que nos levam a pensar que Bach estaria a transpor de Dó maior para Lá maior (3º andamento, parte da flauta, compasso 122/123; baixo, compasso 144 e 194, originalmente, todos uma 3ª acima).

As correcções de 3ª sugerem que Bach talvez tenha decidido a transposição para a nova tonalidade (Dó maior para Lá maior) na altura em que estava a copiar o manuscrito. No entanto, a sua caligrafia indica que esta seria a versão final. Se as fontes estivessem escritas nas claves de sol na primeira linha, clave de sol na segunda linha e clave de fá, só a clave é que teria de mudar nas duas vozes superiores, passando a primeira para a segunda linha; a segunda para clave de dó na primeira linha.

Poder-se-ia pensar que Bach escreveu a parte do pentagrama superior do cravo na clave de dó na primeira linha para facilitar a transposição. No entanto, nos compassos 34 e 35 do segundo andamento, Bach inicia a mão direita do cravo uma terceira abaixo, o que nos leva

a crer que o segundo andamento estaria escrito na mesma tonalidade, em lá menor, mas na clave de sol.

Uma notação de origem com a clave de sol na primeira linha (clave francesa) poderia sugerir que fosse escrita para flauta de bisel, pois Bach usou exclusivamente esta clave para este instrumento. A outra parte na clave de sol na segunda linha (clave de violino) seria então indubitavelmente escrita para violino, considerando que no quinto tempo do compasso 6 do primeiro andamento a nota mais grave seria um sol.

A ideia de que talvez esta sonata tivesse origem numa trio sonata e que fosse escrita para flauta de bisel é contestada por Barthold Kuijken (Kuijken 1997).

Primeiro: pela observação do início da obra, onde nos deparamos com uma melodia que toma 4 compassos do pentagrama inferior do cravo, que numa trio sonata não teria por quem ser tocada, e que demonstra ser importante, na medida em que aparece mais desenvolvida no compasso 27/6, na linha superior do cravo, assim como no traverso, no compasso 56/2. Além disso, a polifonia dos compassos 30-32, 44-45, 58-60 e 108, distribuída pelas duas vozes melódicas, soaria bastante vazia se se tratasse de uma trio sonata, soando menos convincente que na escrita para cravo *obbligato*.

Segundo: pela tessitura usada, o que põe em questão a hipótese da flauta de bisel contralto. Nos compassos 113 e 115 do terceiro andamento, haveria um fá sustenido³, uma nota que na maioria das flautas, no tempo de Bach, era demasiado aguda ou até impossível de tocar, se não estivesse ligada ao mi³. Numa peça de conjunto, esta nota seria demasiado aguda em relação à parte do violino, afectando o equilíbrio. Ainda um argumento mais sério é encontrado no segundo andamento, compasso 6, onde a flauta de bisel teria de tocar um longo mi¹, sendo a nota mais grave da flauta de bisel contralto o fá¹.

Por outro lado, a versão em Dó maior seria demasiado alta para o traverso, pois teria que tocar fá³ várias vezes no terceiro andamento, até em passagens rápidas (c. 237-243). O fá natural é uma nota que no traverso não responde bem ou até nem sequer toca (nas suas obras, Bach evita cuidadosamente o uso desta nota), enquanto o fá sustenido e o sol já não

são tão problemáticos, sendo usados regularmente nas suas obras. O lá⁴ é usado exclusivamente na Partita solo em Lá menor, BWV 1013.

Se tanto a flauta de bisel como o traverso estão eliminados, enquanto instrumentos hipotéticos para uma versão em trio, também o violino fica praticamente excluído, visto alcançar o sol³, o que, no repertório em causa, não é usual. Além disso, o baixo teria que transpor à 8ª em muitas passagens, caso contrário, iria até ao lá¹. Em todas as correcções que se vê na partitura, não há vestígios de tais alterações na linha do baixo.

3.3 Datação

Eppstein considera que a sonata BWV 1032 seja um dos primeiros trabalhos de J. S. Bach para instrumento melódico e cravo *obbligato*. No entanto é bastante vago, e até ambivalente, sobre a data de composição desta sonata, visto o manuscrito não estar ainda acessível nessa altura, o que lhe suscitou muitas dúvidas¹.

Ele defende, entre outras coisas, que por a parte do cravo ser limitada à extensão de dó # a si², esta obra terá sido uma das primeiras obras de câmara ou transcrições escritas para cravo *obbligato*, pensando que terá sido escrita na mesma época da Sonata em si menor e das Sonatas para viola da gamba BWV 1027-29, mas anteriormente às Sonatas para violino, BWV 1014-19.

Na sua opinião, estas peças não só foram compostas, como lhes foi dada forma final durante o período de Köthen, e, como este musicólogo data as Sonatas para violino como sendo do período tardio de Köthen (1720-23), conclui assim que as Sonatas para flauta foram escritas cerca de 1720.

¹ Eppstein efectuou os seus estudos, editando o seu livro em 1966, o manuscrito só reaparece novamente em 1977.

Eppstein, sem ter visto o manuscrito, afirma que Bach não deixou a sonata acabada, que esta versão não seria a versão final, mas sim um rascunho. No entanto ele aceita a data de Spitta de cerca de 1736.

Por seu turno, Marshall sugere que tenha sido escrita em princípios do ano de 1730, quando Bach estava particularmente influenciado pelo estilo galante cultivado em Dresden. Entre outros aspectos, ele aponta para a relação temática entre o tema do primeiro andamento e a *Aria* n.º 3 “*Halleluia, Stärk und Macht*” da Cantata BWV 29, “*Wir danken dir, Gott*”, escrita para o Domingo de 28 de Agosto de 1731, que também está em Lá maior, e assume que Bach estava a trabalhar o mesmo motivo em diversas formas:

Ex. 1a: Início do tenor na terceira *aria* da Cantata BWV 29:

Violino solo

Tenor

Org.

Hal - le - lu - ia Stärk und Macht

6 7 7 6

Ex. 1b: Início da Sonata para traverso e cravo BWV 1032:

Traverso

Cravo

Vivace

Esta data foi sugerida também para a sonata em Mi bemol maior. Ambas as obras foram presumivelmente escritas para as actividades de Bach com o *Collegium Musicum*, reflectindo um pouco a tendência de Bach para escrever num estilo mais leve e simples.

Jeanne Swack (Swack, *Early Music*), por outro lado, mostra que a sonata em Mi bemol maior para traverso e cravo *obligato*, BWV 1031 (de autoria duvidosa) serviu de modelo para a sonata em questão e que a Sonata BWV 1031, em particular o primeiro andamento, é inspirada naquela em Mi bemol maior QV 2:18 (para traverso, violino e baixo contínuo, ou para traverso e cravo *obligato*) que Quantz compôs cerca de 1730/35. Se assumirmos que os três andamentos da Sonata BWV 1032 foram compostos, desde o início, como um todo, leva isto a crer que terá sido escrita de facto por volta de 1730.

O terceiro filho de J. S. Bach, Johann Gottfried Bernhard (1715- 1739) tocava traverso, assim como órgão, e permaneceu em Leipzig até 1735. É perfeitamente possível imaginar que a sonata tenha sido escrita para ser tocada em casa, no círculo familiar.

A data de 1736, mencionada no primeiro capítulo desta dissertação, refere-se a todo o manuscrito, na medida em que o concerto para dois cravos BWV 1062 foi notado pela primeira vez na presente versão, e reparando que a tinta e a escrita são muito semelhantes em ambas as obras, ou seja, que a sonata foi notada na mesma altura.

Em 1736 terá havido diversas ocasiões para tocar ambas as obras. Até à Primavera deste mesmo ano Bach foi director do *Collegium Musicum* em Leipzig, que precisava constantemente de novas obras para os concertos semanais. Bach também manteve uma relação próxima com Dresden, tendo sido eleito, em Novembro de 1736, *Hofkomponist* [Compositor da Corte] da Saxónia, motivo porque foi a Dresden dar um concerto ao órgão. Terá também tocado o Duplo Concerto com o seu filho mais velho Wilhelm Friedmann (que se encontrava a trabalhar em Dresden como organista desde 1733), talvez com uma orquestra de cordas de Dresden. Terá J. S. Bach, ou o seu filho Friedmann, tocado a sonata em Lá maior com algum flautista de Dresden, como Quantz ou Buffardin?

Nas próximas páginas segue-se a transcrição do primeiro andamento da sonata. O fac-símile (na Parte II), assim como a sua edição moderna completa, incluindo uma nova reconstrução, encontram-se no fim desta dissertação.

4. ANÁLISE DO PRIMEIRO ANDAMENTO DA SONATA

Assim nos chegou o primeiro andamento, com o corte no compasso 63 e os dois últimos completos:

J. S. Bach

[illegible]

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

14

17

20

23

1 6 7 76 8 7 6 6 6 1

1 6 1 6 6 7 7

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

The image displays a musical score for J.S. Bach's BWV 1032, specifically measures 27 through 36. The score is written for a single melodic line, likely for a violin or flute, and is in G major (indicated by two sharps) and 3/4 time. The notation includes a variety of musical symbols: trills (marked with 'tr'), slurs, and fingerings (indicated by numbers 1-4 and 6). The score is organized into four systems, each containing a single staff. The first system (measures 27-29) begins with a trill on the first measure. The second system (measures 30-32) features a long slur spanning across measures. The third system (measures 33-35) includes another trill. The fourth system (measures 36-38) shows a continuation of the melodic line with various rhythmic patterns. The overall structure is a single melodic line, with no accompanying bass line visible in this excerpt.

40



43



46



49



J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

52

55

58

62

parte que falta no original

parte que falta no original

parte que falta no original

Dentre os musicólogos que se debruçaram sobre este tema, Hans Eppstein (Eppstein 1981, 87-89) é o mais crítico no que respeita à qualidade da sonata, especialmente no que toca ao primeiro andamento, apontando a falta de “intensidade polifónica”, “uma textura pouco interessante”, e “uma técnica de composição pouco cuidada” (Eppstein 1981, 99-100). Se não fosse pela existência do autógrafo, Eppstein ficaria contente em retirar a Sonata da lista de obras compostas por Bach. É interessante comparar a caracterização que faz da Sonata em Lá maior (BWV 1032) com os seus argumentos, quando advoga contra a autenticidade da Sonata em Mi bemol maior (BWV 1031)²:

BWV 1032 - «Falta-lhe totalmente a intensa textura a três vozes que caracteriza todos os outros andamentos polifónicos de sonatas para instrumento melódico e cravo. Se não levarmos em consideração as passagens em movimento paralelo e as passagens cujo intuito se cinge tão somente ao preenchimento melódico (...) verificamos que o andamento é basicamente a duas vozes.»



BWV 1031 – «Falta de energia no trabalho polifónico, que toma expressão, por exemplo, no movimento paralelo constante entre as duas vozes superiores.»

BWV 1032 – «Nos compassos 25-37, onde o tema de *tutti* é repetido pela flauta na dominante, aparece curiosamente partilhado entre a flauta e a mão direita do cravo, segundo a técnica do discurso alternado.»



BWV 1031 – «Igualmente fora do comum é a preferência óbvia por permutação de vozes em pequena escala... Este fenómeno está relacionado a um outro: os episódios a duas vozes são muitas vezes simples repetições com vozes permutadas.»

² Todas as citações que se seguem foram retiradas de Marshall (1989), páginas 325 e 326.

BWV 1032 – «A flauta sobe até ao ré³, a sua nota mais aguda em todo o andamento, uma única vez... Nem as notas mais agudas da flauta, nem as do cravo, são exploradas»



BWV 1031 – «Incidentalmente, ambas (BWV 1031 and BWV 1020) diferem de todas as composições autênticas de Bach para flauta (...) na medida em que praticamente não exploram o registo agudo da flauta, sem sequer passar de ré³ »

A posição muito negativa de Eppstein é evidente. No entanto, a textura do primeiro andamento da sonata BWV 1032, que pode de facto em grande parte ser reduzida a duas vozes, pode também ser vista como propositadamente associada ao seu estilo mais galante, leve e simples, se comparado ao das restantes sonatas, demonstrando uma faceta de Bach que não costuma ser reconhecida como própria da obra deste compositor.

O primeiro andamento da sonata BWV 1032 caracteriza-se como *Sonate auf Concertenart* [Sonata à maneira de concerto], alternando *tutti* e solos, à semelhança dos concertos de Vivaldi, onde o cravo assume claramente o papel da orquestra. Assim descreve Johann Adolf Scheibe esta forma:

Em tais obras a estrutura básica é mantida igual à de concertos para muitos instrumentos. O baixo e as vozes intermédias, acrescentadas aqui e ali para preencher a textura, devem representar as partes subordinadas. E estas passagens que, acima de tudo, são as que formam a essência de um concerto, têm que ser claramente diferenciadas do resto. Isto pode ser muito bem realizado se, após a principal ideia de um [...] andamento se ter concluído com uma cadência, entrem novas e distintas ideias, e isso, alternadamente, dando lugar à apresentação da ideia principal em tonalidades variadas. Por estes meios, uma peça deste género, para um instrumento, torna-se bastante similar a uma para muitos instrumentos. (Dreyfus 1996, 105)³

³citando e traduzindo (para o inglês) Johann Adolf Scheibe: *Critischer Musikus* (Leipzig, 1745; fac-simile. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1970) p. 637.

A sonata em forma de concerto, tal como é cultivada por Bach, especificamente, seguindo os princípios do concerto veneziano para solista do século XVIII, estrutura-se em três solos que podem suportar maior instabilidade tonal, intercalados por *ritornelli* que, via de regra, estabelecem tonalidades bem definidas. Após o *ritornello* inicial na tonalidade principal do andamento, o primeiro solo inicia-se na tônica e dirige-se à dominante, a tonalidade do segundo *ritornello*; o segundo solo geralmente modula da dominante à relativa menor, mas é também comum modular à subdominante; depois de novo *ritornello*, nesta tonalidade, o último solo regressa à tônica (Rosen 1988, 71).

O *ritornello* dos compassos 1-9 do primeiro andamento é o que nos aparece na forma mais completa. Está dividido em três secções: Proposição (1–3/2), Desenvolvimento (3/3–6/6) e Epílogo (6/7–9/1)⁴, estando as três separadas por pausa, sem interpolações, finalizando numa clara cadência, após a qual se inicia o primeiro *solo*, correspondendo assim às indicações de Scheibe em *Critischer Musikus*, de 1745 (Dreyfus 1996, 60).

Ex. 2: *Ritornello* 1 (c. 1 – 9)

The musical score for the first Ritornello (measures 1-9) is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 9. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Vivace'. The score is divided into three sections: 'Proposição' (measures 1-2), 'Desenvolvimento' (measures 3-6), and 'Epílogo' (measures 7-9). The notation includes a treble and bass staff with various musical symbols like notes, rests, and accidentals.

⁴ Terminologia e conceitos retirados de Leuchtmann (1978) e Lausberg (1990).

No correr do andamento, as três secções do *ritornello* não aparecem sempre na íntegra, mas mantêm a ordem original. Como veremos a seguir, no segundo e no terceiro, Bach introduz novo material, existindo aí mais componentes de contraponto a três vozes.

Nos dois primeiros compassos do primeiro *ritornello* aparece-nos uma melodia no pentagrama inferior do cravo que poderíamos considerar, à primeira vista, como apenas um preenchimento harmónico das duas vozes mais importantes. No entanto, essa melodia vai-nos mostrar que tem um papel importante, uma vez que volta a ser utilizada no compasso 27/6 e no compasso 56/2, pelo traverso (terceiro *ritornello*).

Quanto aos solos, ambos são marcados por material temático emprestado dos *ritornelli* — ainda que no primeiro, só por interpolação — , produzindo uma cadeia temática, de secção para secção. Enquanto o primeiro *solo* está construído segundo a forma de concerto convencional, trazendo-nos de saída material contrastante, o segundo não apresenta uma distinção tão clara.

A forma evidente com que Bach exhibe as linhas da forma concerto, no primeiro *solo* (c. 9–25), não se prende somente, como dito acima, à escolha de um tema contrastante, mas também ao uso de diferentes texturas.

Ex. 3: Solo 1 (c. 9 – 25)

The musical score for Ex. 3: Solo 1 (c. 9 – 25) is presented in four systems. The first system (measures 9-13) shows a treble staff with a solo line and a bass staff with a continuo line. The second system (measures 14-17) features a 'falsa exposição' (false exposition) in the bass staff. The third system (measures 18-20) continues the solo and continuo. The fourth system (measures 21-25) concludes the solo and continuo. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, and figured bass.

O episódio de *solo* do traverso (c. 9/2–16/1), acompanhado por *continuo*, no lugar de cravo *obbligato*, é interrompido por uma falsa exposição do *ritornello*, apresentando a

proposição (c. 11/1–13/2), enquanto o traverso continua o *solo*, cadenciando sobre a dominante no compasso 16/1, quando se inicia uma nova falsa exposição do *ritornello*.

Até aqui, as semelhanças com a forma concerto são fortes, sendo de esperar que se seguisse um *tutti* (= cravo) em Mi maior no compasso 16/1. Em vez disso, a mão direita apenas toca a proposição e parte do desenvolvimento em homoritmia, em sextas com o traverso, em Lá maior. O traverso continua com a proposição em Mi maior (c. 20/1–22/2) e a mão direita do cravo toca o acompanhamento correspondente aos compassos 11/4–12/5. Este episódio é seguido pelo cravo com o motivo do *solo* nos compassos 21/8–25/1, correspondente aos compassos 12/8–16/1, e com uma cadência em Mi maior. A troca de motivos entre as duas partes superiores faz-nos lembrar a forma de trio sonata, mais do que a de concerto. Finalmente, o trecho dos compassos 25–35/3 poderia ser reconhecido, do ponto de vista formal, como verdadeiro *ritornello* em Mi maior, não no *tutti* (cravo) mas sim no traverso, considerando-se toda a longa secção anterior, do compasso 9/2 até ao 24, um episódio *solo*.

A estrutura em forma de concerto torna-se a partir daqui menos clara, começando a ser mais determinante a forma de trio sonata. No entanto, apesar de não haver novos motivos a solo, pelo menos na parte existente, há uma alternância entre passagens com as tonalidades instáveis (modulantes) e estáveis (não-modulantes), o que nos transmite, respectivamente, funções de *solo* e de *ritornelli*.

A elaboração do segundo *ritornello* mostra-nos duas das formas que Bach usa com frequência: a falsa polifonia a três vozes dentro de uma estrutura a duas vozes e a adição de uma extensão com polifonia realmente a três vozes.

Este *ritornello* (c. 25–35) está na tonalidade da dominante, sendo o seu material temático apresentado primeiro pelo traverso. O exemplo 4b mostra-nos como o segundo *ritornello* pode ser compactado nas suas duas vozes essenciais⁵. Bach introduz polifonia realmente a três vozes só nos compassos 33–35. O epílogo é modificado para se tornar polifónico a três

⁵ Esta ideia está exposta em Swack, *Bach Studies*.

vozes no primeiro tempo do compasso 33, tendo uma cadência imperfeita no terceiro tempo deste compasso. Introduce-se uma extensão de dois compassos a três vozes, terminando com uma cadência perfeita no compasso 35. Esta extensão traz uma subtil citação da proposição, no baixo, do terceiro tempo do compasso 33 até ao segundo tempo do compasso 34.

Ex. 4a: *Ritornello 2* (c. 25–35):

The musical score for Ex. 4a, *Ritornello 2* (c. 25–35), is presented in three systems. Each system contains three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below it. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system (measures 25-28) features rapid sixteenth-note passages in the upper voice and a more active bass line. The second system (measures 29-32) shows a more melodic upper voice with a long note in measure 30, and a bass line with a clear reference to the earlier proposition. The third system (measures 33-35) concludes the section with a final cadence in measure 35. The notation includes various ornaments and dynamic markings typical of Baroque manuscript editions.

Ex. 4b: Redução hipotética para duas vozes :



O segundo solo (c. 35–46) apresenta-se mais complexo e menos claro, pois é mais difícil diferenciá-lo dos *ritornelli* ao seu redor. À medida do correr do andamento, Bach ofusca as evidências da forma concerto, o que é frequente na forma *Sonate auf Concertenart* (Dreyfus 1996, 59). De facto, parece não haver intenção de evidenciar o carácter de *solo*. Todo o material usado provém do *ritornello* mas sem apresentar nenhum dos seus segmentos na sua forma original.

Bach constrói a secção do segundo *solo* a partir de cinco segmentos. Três deles são baseados na proposição, dois no desenvolvimento. No princípio aparecem sucessivamente dois dos segmentos da proposição. Este material aparece exactamente como no segundo *ritornello*, mas agora na mão direita do cravo. Em ambos falta um detalhe crucial da proposição original: as duas últimas colcheias, que marcam a articulação à dominante. Isto também é verdade nos compassos 41–43, que constituem uma transposição à 4ª abaixo dos compassos 37–39. Note-se também a mudança do baixo e todo o ênfase dado à nota pedal,

não presentes no *ritornello* original. No entanto, esta nota pedal está presente no primeiro solo, quando a proposição aparece como acompanhamento.

As duas secções de desenvolvimento que vêm depois da proposição dos compassos 39 e 43 começam como o original desenvolvimento mas seguem numa sequência ascendente, em vez de descendente. O segundo destes é uma transposição do primeiro, visto que segue a proposição, tal como o primeiro segue a primeira proposição, no entanto, este segundo estende-se mais um compasso, com uma breve secção cadencial em fá sustenido menor, levando ao começo do *ritornello* seguinte nessa tonalidade. Só os dois últimos tempos deste compasso são escritos a três vozes, *obbligato*, todo o restante *solo* está escrito a duas.

O terceiro *ritornello*, compassos 47-62, tem interpolações mais longas⁶. Continuando o plano de rotação da voz que toca a proposição, Bach coloca-a aqui na linha do baixo. Este *ritornello* encontra-se em fá sustenido menor.

Seguindo a proposição, Bach insere um novo desenvolvimento, derivado do original, com breves cânones a três partes *obligate* (c. 49-55). Aqui a escrita em polifonia imitativa evoca mais o estilo de trio sonata. Nesta passagem encontra-se a excepção para as ressalvas de Eppstein, quanto à textura do andamento, sendo inteiramente a três partes e imitativa, com material temático dado à mão esquerda. Em seguida, Bach segue com o desenvolvimento original até ao terceiro tempo do compasso 57.

Segundo Jeanne Swack, se Bach continuasse literalmente o *ritornello* acabaria por criar uma falsa relação no princípio do epílogo. Esta potencial falsa relação terá impelido Bach a modificar o desenvolvimento nos compassos 57–9 (Swack, *Bach Studies*, 164). De facto Bach já iniciara uma subtil elaboração a partir do segundo compasso da proposição, o que nos camufla e dificulta o reconhecimento desta passagem, mitigando a articulação entre o *ritornello* e o *solo*. Bach transpõe uma 3ª acima o princípio do compasso 58, dividindo-o entre a mão direita do cravo e o traverso, o que lhe permite simular uma escrita a três

⁶ Podemos comparar este ao segundo *ritornello* do primeiro andamento do concerto em Lá menor BWV 1041, onde Bach introduz *solis* entre as três secções do *ritornello*.

vozes, assim como resolver o problema da falsa relação. O tema do epílogo transfere-se para o traveso depois do primeiro tempo do compasso 60, aparecendo então uma verdadeira textura a três vozes com cadência em fá sustenido menor no princípio do compasso 62, último compasso antes do corte. Esta cadência marca o fim do terceiro *ritornello*.

Ex. 5: Demonstração de como se chegaria a uma falsa relação caso se continuasse o desenvolvimento na sua primeira forma.



A estrutura deste andamento mostra-nos uma grande semelhança com os primeiros da Sonata em Si menor BWV 1030, onde não aparece outro material novo a partir da sua segunda metade, e da Sonata em Mi bemol maior BWV 1031, onde se observa a mesma situação. O quarto andamento da Sonata para viola da gamba BWV 1028 e o primeiro andamento da Sonata BWV 1029 introduzem o novo material bastante tarde. Esta hipótese poderia ser aproveitada para um possível guia de reconstrução, o que se reflecte na proposta que é aqui apresentada.

Eis a representação em tabela da sua estrutura:

Tabela 1

Secções	Compassos	Tonalidade	Comentários
<i>Ritornello</i> 1	1- 9/1	Lá maior	<i>Ritornello</i> no cravo em duas partes
<i>Solo</i> 1	9 – 25/1	Lá maior Mi maior	Proposição com o baixo alterado, c. 16-18
<i>Ritornello</i> 2	25 – 35/3	Mi maior	simulação polifónica a 3 partes só no c. 33-5
<i>Solo</i> 2	35 – 46/1	Mi maior Fá # menor	Maioritariamente, material do <i>ritornello</i>
<i>Ritornello</i> 3	46 – 62/1	Fá # menor	Em duas partes, excepto na interrupção do comp. 49 – 55

5. OS COMPASSOS QUE FALTAM

5.1 Opções interpretativas

O facto de esta sonata nos ter chegado incompleta leva os intérpretes a ter que tomar uma decisão, podendo:

- não tocar de todo o primeiro andamento;
- substituir a parte cortada por uma simples cadência;
- tocar uma das reconstruções existentes;
- criar as suas próprias reconstruções.

Para além da questão dos compassos que faltam, há uma tradição de comentários depreciativos sobre esta obra, da qual Eppstein é o mais eloquente representante, com a qual é também necessário saber lidar.

Foram colocadas duas questões a alguns consagrados intérpretes, Barthold Kuijken, Marc Hantaï, Linde Brunmayr e Wilbert Hazelzet.

1. Que lugar ocupa para si a Sonata em Lá maior BWV 1032 no contexto da obra para traverso de J. S. Bach?
2. Qual foi a opção que tomou enquanto intérprete ao executar esta sonata e porquê?

É pena Wilbert Hazelzet não ter respondido a tempo de se poder integrar a sua posição neste sub-capítulo. São no entanto bastante representativos os três testemunhos aqui transcritos, na medida em que focam as quatro opções interpretativas possíveis, além de manifestarem posturas muito contrastantes na relação de cada intérprete com a obra em foco.

A resposta de Linde Brunmayr está muito curta, pois o texto mais longo que prometeu não chegou antes que fosse necessário terminar a redação desta dissertação. Conta-nos que por vezes prefere adotar a segunda, entre as opções interpretativas expostas acima.

*I must say it is never satisfying to play all these weak solutions for the lacking bars of the first movement. Sometimes just play a cadenza, right back the Reprise...*⁷


A carta de Barthold Kuijken não responde discriminadamente a cada pergunta, abordando o assunto como um todo. Kuijken executa a sonata com a sua própria reconstrução, ou seja, adota a última entre as opções interpretativas listadas acima.

Este intérprete começa por tecer comentários a respeito da sonata, sublinhando a sensação de que seria um trabalho concebido em circunstâncias não ideais, das quais resultaria uma obra pouco consistente. Quanto ao primeiro andamento, considera que até mesmo a parte remanescente, pela mão do compositor, seria problemática. Passa então a comentar as motivações para as escolhas que levaram à forma final da sua própria reconstrução. Diz não ter querido compor e que não tomaria música de outra obra de Bach, sendo este um procedimento que não se lembra de ter visto em outra obra deste compositor. Segue a íntegra da sua carta:

BWV 1032 is a strange sonata anyway: I consider it as «work in progress», somehow unfinished. Even the last movement shows traces of last minute changes, the second looks more finished. I suppose that the three movements might not have been composed at the same time, or for the same instrumentation. But since we have no alternative sources except the strange «concerto» movement for II, we cannot get further



⁷ Tradução: Devo dizer que nunca fico satisfeita quando toco todas essas fracas soluções para os compassos que faltam no primeiro andamento. Às vezes toco unicamente uma cadência, seguindo imediatamente com a reprise...

than speculation. In the first movement even the portion which exists has an unfamiliar form, lacking consequence at some places (bass line). I could believe that the original material (of first movement only) was in two parts only, and that Bach for some reason decided to expand the piece to three parts, which also had consequences on the length and internal structure. Maybe the «lost» portion had so many corrections that it needed to be copied on a new, clean, sheet? If Bach had been unhappy with it, he could have crossed it out (as he did with a wrong entry before) - instead of that, he cut it in such a way that all notes of the flute part stood on the little strips of paper, even if that meant that he had to sacrifice bass notes of the concerto! But we'll never know exactly what was lost... Just like many composers, Bach seems to have changed «improved» his works each time he revisited them (C. P. E. Bach is even more extreme in this respect). Just try to imagine how a previous “or later...” version of the b minor sonata BWV 1030 might have looked (I'm not so absolutely convinced that the g minor version is this penultimate version, but there, the missing melody instrument line can not be identical with the b minor version...) And: are what we consider ultimate versions really the last – or is a later form of BWV 1032 simply lost, just as so many other things?

In my reconstruction, I chose not to introduce new material (in some sonata movements in concerto form, the second half does include new material, in others not) – I do not feel like composing something. Analyzing existing reconstructions helped me: I learned to see what I did not want to do. I wanted to avoid repeating the 3-voice section →  , which I see as the structural climax of the piece (and why immediately repeat a climax?): A «logical» continuation after bar 62 has this part return in a weaker form: fl + RH in [the] same octave, entrances not spaced out as well as [on] the first time (tessitura + instrumentation). Further I decided not to have a complete «pseudo-da capo» (transposed and with ✕ between flute and RH): it is tonally

*redundant, not strong enough to be repeated. This three choices plus trying to find a sequence of tonalities which led easily back to A Major, gave me the ground-plann for my reconstruction – the rest was elaboration... I'm sure I would not take material from another Bach composition: I don't remember to have seen that procedure in any Bach piece – but is a handy way to avoid having to compose yourself...*⁸

⁸ Tradução: O BWV 1032 é, em todo o caso, uma sonata curiosa: Eu considero-a um «*work in progress*», de alguma forma, inacabada. Até mesmo o último andamento dá sinais de mudanças de última hora, enquanto o segundo parece mais terminado. Suponho que os três andamentos não tenham sido compostos na mesma época, ou para a mesma instrumentação. Mas, na medida em que não temos outras fontes que não o estranho andamento de «concerto» para II [2º andamento do concerto para violino, violoncelo e baixo?], não conseguimos mais que especular conjecturações. No primeiro andamento, até mesmo a parte que existe tem uma forma que não nos é familiar, demonstrando falta de consistência em algumas passagens (linha do baixo). Eu tendo a crer que o material original (no primeiro andamento, unicamente) fosse só a duas partes e que Bach, por algum motivo, tenha decidido expandir a obra para três partes, o que teve consequências na sua duração e na sua estrutura interna. Pode ser que a parte «perdida» tivesse sofrido tantas correcções, que fosse necessário copiá-la a limpo? Se Bach não estivesse satisfeito, te-la-ia riscado (como fez com a entrada errada anterior) – no lugar disso, cortou-a de tal maneira, que praticamente toda a parte de flauta pôde ficar nas tiras cortadas, mesmo que isso obrigasse a sacrificar algumas notas do baixo do concerto! Mas nunca saberemos o que se perdeu... Assim como muitos outros compositores, Bach parece ter «melhorado» as suas obras a cada vez que as revisitava (Carl Philipp Emanuel Bach ainda era mais extremo neste aspecto). Tentemos imaginar como teria sido uma versão anterior ou posterior da sonata em Si menor BWV 1030 (não estou absolutamente convencido de que a versão em Sol menor seja a última, mas sim, que a parte perdida de instrumento melódico não pode ser idêntica à da versão em Si menor...) E: será que o que consideramos versões finais são mesmo as últimas – ou será que uma versão posterior do BWV 1032 simplesmente se perdeu, assim como tantas outras coisas.

Na minha reconstrução decidi não incluir material novo (em alguns andamentos de sonata em forma de concerto a segunda metade inclui material novo, já em outras, não) – não me sinto à vontade para compor. Analisar outras reconstruções ajuda-me: Aprendo a reconhecer aquilo que não quero fazer. Quero evitar repetir a secção a três vozes → , que vejo como o climax da peça (e porque haveria de repetir imediatamente um climax?): a continuação «lógica» após o compasso 62 apresenta esta parte retornando numa forma mais fraca: flauta+mão direita estão na mesma oitava, com as entradas com um afastamento diferente do da primeira vez (tessitura + instrumentação). Além disso, decidi não incluir um «pseudo-*da capo*» completo (transposto e com  entre flauta e mão direita): É tonalmente redundante, e ainda não suficientemente forte para ser repetido [?!]. Estas três escolhas, além da tentativa de encontrar uma sequência de tonalidades que me conduzisse facilmente de volta a Lá Maior, deram-me o plano básico da minha

O e-mail de Marc Hantaï responde separadamente a cada uma das perguntas. Conta-nos que tanto adopta a penúltima dentre as opções interpretativas que se apresenta no início deste capítulo, em concerto, como chegou a optar pela primeira, numa situação de gravação.

Oferecendo grande contraste para com a posição de Kuijken, começa Marc Hantaï por elogiar muito a sonata BWV 1032, considerando o seu problema precisamente o preenchimento da parte que desapareceu. Pondera que para estes compassos se deveria usar, no mínimo, novas ideias de elaboração do material existente, pondo a hipótese de que Bach houvesse introduzido aí um novo tema. Diz tocar preferencialmente a reconstrução de Marez Oyens, ainda que não a tenha gravado, por recusa do cravista. Segue a íntegra das suas resposta:

Which place does it take for you the sonata in A Major in the context of the works for traverso by J.S.Bach?

La sonate en la majeur pâtit du voisinage de sa "grande" soeur, la sonate en si mineur BWV 1030, nettement plus impressionnante: sans cette comparaison, la sonate en la majeur pourrait être considérée comme la meilleure sonate du répertoire pour flûte et clavecin obligé !

Cette sonate dans son ensemble est d'excellente qualité, ce qui est "normal" chez Bach, mais quand je joue le premier mouvement dans l'une ou l'autre reconstruction, j'ai toujours l'impression d'une légère faiblesse au milieu et ce n'est pas seulement parce que je sais que ces mesures ne sont pas de Bach... Dans les mesures manquantes, je crois qu'il ne s'est pas contenté d'utiliser le matériel existant "en suivant", sans proposer au moins une solution originale pour son exploitation. Ou bien a-t-il introduit une nouvelle idée, un nouveau thème?

reconstrução – o resto foi elaboração. Certamente, eu não aproveitaria material de outra obra de Bach – mas é uma maneira prática de não se ver obrigado a compor.

Which option do you take when you play or record this sonata (considering the 1st movement problem) and why?

*je suis toujours heureux de la jouer en concert et j'utilise le plus souvent la version de Marez Oyens dont j'aime bien la rupture occasionnée par le pont du clavecin entre si mineur et ré majeur. Pour mon enregistrement, le claveciniste a refusé de graver un long passage qui ne soit pas de la main du compositeur, ce qui fait que nous avons dû renoncer à la totalité du premier mouvement: un disque est aussi un moyen de présenter notre façon de comprendre une oeuvre et, dans ce cas précis, il peut ne pas refléter le concert.*⁹

⁹ Tradução: - Que lugar ocupa para si a Sonata em Lá M BWV 1032 no contexto da obra para traverso de J. S. Bach?

A sonata em Lá maior sofre com a vizinhança da sua «grande» irmã, a sonata em Si menor BWV 1030, claramente mais impressionante: sem esta comparação, a sonata em Lá Maior poderia ser considerada a melhor sonata de todo o repertório para flauta e cravo *obligato*.

Esta sonata, no seu conjunto, é de excelente qualidade, o que é normal para Bach, mas quando toco o primeiro andamento, com uma ou com outra reconstrução, tenho sempre a impressão de que há uma passagem mais fraca no seu centro e isso, não só por saber que estes compassos não foram escritos por Bach... Nos compassos que faltam, creio que não é satisfatório usar o material existente «em continuação», sem propor pelo menos uma solução original para elaboração. Ou será que ele teria introduzido uma nova ideia, um novo tema?

- Qual foi a opção que tomou enquanto intérprete ao executar esta sonata e porquê?

Fico sempre contente em tocá-la em concerto e, na maior parte das vezes, uso a versão de Marez Oyens, pois gosto muito da ruptura ocasionada pela ponte que o cravo faz, de Si menor a Ré Maior. Para a minha gravação o cravista recusou-se a tocar uma longa passagem que não houvesse saído da mão do compositor, de maneira que nos vimos obrigados a prescindir da gravação de todo o primeiro andamento: um disco é também um meio de apresentar a nossa maneira de entender uma obra e, neste caso preciso, pode não reflectir a versão de concerto.

É interessante verificar, mesmo só em três intervenções, quão distintas podem ser as opiniões e sensações a respeito dos problemas inerentes à interpretação do primeiro andamento da sonata em Lá Maior BWV 1032.

As declarações de Linde Brunmayr manifestam a frustração que afecta muitos dos flautistas que se confrontam com esta sonata. A carta de Kuijken, ainda que demonstre a forma activa com que defronta o problema, tem também muito de uma atitude basicamente pessimista, em tudo o que toca ao BWV 1032.

A postura de Marc Hantaï é, dentre as destes três intérpretes, a mais positiva, ponderando com franco optimismo as possibilidades adoptadas na versão de reconstrução que acompanha a presente dissertação.

5.2 Problemática da sua reconstrução

Para saber quantos compassos faltam podemos fazer um cálculo a partir dos existentes. Como há 62 compassos na primeira parte, em 16 páginas, e faltam 12 páginas, poderemos concluir que faltam cerca de 43-48 compassos. Existem outras considerações que nos poderiam facilitar a reconstrução, mas que, na prática, acabam por se revelar pouco úteis: alguns pequenos trechos da parte de traverso são ainda visíveis (na sua maioria, ligaduras), e é visível que, no fim da página 21, princípio da página 22, haveria uma passagem no registo agudo deste instrumento.

Um modelo de reconstrução poderia ser montado considerando que o compasso 62 corresponde ao compasso 46, transposto para Si menor com uma permutação de vozes nas linhas superiores, o que constituiria o princípio de uma longa secção B semelhante à dos compassos 46-61. Isto levar-nos-ia a uma cadência em Si menor no princípio do compasso 78. O primeiro compasso após o corte corresponde ao compasso 32 (novamente transposto e com as linhas superiores permutadas). Quem começar a copiar de trás para a frente, a partir deste ponto, chegará ao princípio em Ré maior: um *da capo* transposto, com as vozes trocadas. A transição de si menor para ré maior no compasso 78 seria possível. Depois de

um acorde em si menor no compasso 78/1, a mão esquerda do cravo teria pausas e recomençaria em Ré maior, no compasso 78/3, de maneira semelhante ao que acontece no da capo do terceiro andamento do quinto Concerto Brandeburguês.

Ex. 6: Terceiro andamento do quinto Concerto Brandeburguês (c. 231)



Michael Marrissen sugere a seguinte reconstrução (Marissen, *Early Music*):

Compassos 63 – 77 = compassos 47 – 61 transposto uma quarta acima e uma quinta abaixo em Si menor com as vozes superiores trocadas.

Compassos 78 – 84 = compassos 9 – 15 uma segunda acima começando em Si menor e acabando em Fá sustenido menor.

Compassos 85 – 107 = compassos 9 – 31 uma quarta acima e uma quinta abaixo para começar em Ré maior e acabar em Lá maior com as vozes de cima trocadas.

Tabela 2 - Jeanne Swack sugere duas opções de reconstrução (Swack, *Bach Studies*):

Secção	Compassos	Tonalidade	Comentários
<i>Ritornello 1</i>	1 – 9/1	Lá M	
<i>Solo 1</i>	9 – 25/1	Lá M – Mi M	
<i>Ritornello 2</i>	25 – 35/3	Mi M	
<i>Solo 2</i>	35 – 46/1	Mi M – Fá # m	
<i>Ritornello 3</i>	46 – 62/1	Fá # m	
<i>Ritornello 4</i>	62 - ?	Si m	
<i>Solo 3</i>	?	Si m – Ré M – Lá M	
<i>Ritornello 5</i>	?	Lá M	= <i>Ritornello 2</i>

Secção	Compassos	Tonalidade	Comentários
<i>Ritornello 1</i>	1 – 9/1	Lá maior	
<i>Solo 1</i>	9 – 25/1	Lá M – Mi M	
<i>Ritornello 2</i>	25 – 35/3	Mi maior	
<i>Solo 2</i>	35 – 46/1	Mi M – Fá # m	
<i>Ritornello 3</i>	46 – 62/1	Fá # m	
<i>Solo 3</i>	62 - ?	Si m – Ré M	
<i>Ritornello 4</i>	?	Ré maior	= <i>Ritornello 1</i>
<i>Solo 4</i>	?	Ré M – Lá M	= <i>Solo 1</i>
<i>Ritornello 5</i>	?	Lá maior	= <i>Ritornello 2</i>

6. OUTRAS RECONSTRUÇÕES

Na medida em que tanto musicólogos como intérpretes procuraram resolver o problema deste primeiro andamento da sonata BWV 1032 estar incompleto, não se sabe quantas versões de substituição dos compassos cortados já terão sido escritas. Para a presente dissertação, foram escolhidas sete reconstruções, representativas tanto da intenção editorial musicológica, como da necessidade, por parte do intérprete, de escrever ele próprio a versão que leva a público. São elas as seguintes:

- Frans Vester, editada em 1955, por Universal Edition;
- Hans Eppstein, editada em 1950 por Henle;
- Alfred Dürr, editada em 1966 por Bärenreiter;
- William Bennett, editada em 1983 por Chester;
- Gerrit de Marez Oyens editada em 1985 por Zen On;
- Oskar Peter, editada em 1987 por Amadeus;
- Barthold Kuijken, editada em 1986 por Breitkopf & Härtel .

Existem edições que não contemplam qualquer tipo de solução, começando directamente com o segundo andamento, como por exemplo a edição Peters. Há também intérpretes que deixam de executar o primeiro andamento, por este não existir completo pela mão do compositor¹⁰. Por mais compreensível que seja esta atitude, parece um pouco estranho que se deixe por esse motivo de executar os 64 compassos originais.

A observação das sete reconstruções aqui abordadas leva a uma primeira constatação: os autores tendem a cingir-se só à transposição de outras passagens da sonata, evitando mesmo novas elaborações do mesmo material; a inserção de novo material é sistematicamente evitada.

¹⁰ Hantaï, Marc, *Bach: Sonates pour flute*, Virgin Classics 5453502, 1999, CD.

Segue-se uma pequena descrição e a apresentação das partituras sobrepostas das sete reconstruções, de forma a facilitar a comparação entre si, assim como, é cotejada cada reconstrução com o material original que lhe deu origem.

Hans Eppstein é de todos o que escreve a reconstrução mais curta, com apenas 24 compassos, contrariando a expectativa de que, contando com um uso da relação música/espço semelhante à da parte autógrafa, a parte que falta deveria conter entre 43 a 48 compassos, aproximadamente (*vide supra*). Hans Eppstein é o que ousa modificar mais o material, permutando os papéis nos diálogos entre as vozes e manipulando de forma mais imaginativa a ordem dos trechos que retira do autógrafo. Em quantidade de compassos, seguem-se, por esta ordem:

- Hans Eppstein - 24 compassos
- Frans Vester - 31 compassos
- Alfred Dürr - 38 compassos
- William Bennett - 43 compassos
- Barthold Kuijken - 45 compassos
- Peter Oskar - 45 compassos
- Gerrit Marez Oyens - 47 compassos.

À parte Barthold Kuijken, todas as outras reconstruções obedecem basicamente ao modelo de reconstrução referido no capítulo anterior: iniciam-se com a exacta transposição do compasso 47 ao 61 do autógrafo, motivados pelo facto de que o último compasso antes do corte é igual ao compasso 46 transposto para Si menor. Esta passagem pode ser identificada, como sendo a de maior densidade: na perspectiva da trama polifónica, na maior espessura da textura e na sua dramaticidade, parece assim um possível clímax deste andamento. A sua repetição imediata fá-la perder o seu papel fulcral na definição deste andamento e a força que possui na sua posição original, esvaziando parte da sua importância. Barthold Kuijken, sensível a este problema, evita essa repetição buscando outros trechos para o início da reconstrução, a partir de “colagens” de pequenas passagens já existentes.

Gerrit Marez Oyens é, de todos, o que mais literalmente segue o modelo acima referido. Após o compasso 76, Oyens introduz um compasso de ligação, conduzindo a Ré maior, tonalidade em que reproduz o início do andamento (compassos 1 a 31), com as vozes superiores permutadas. Acaba esta citação transposta no compasso 106, engrenando directamente na passagem em que o autógrafo retoma, após a falta de folhas, motivado pelo facto de este compasso ser precisamente igual ao 32 do original.

Frans Vester também segue o mesmo método mas, após o compasso 77, em lugar de tomar o início da Sonata, aproveita apenas a passagem que vai do compasso 16 ao 31, transposto para Mi maior, directamente justaposta à cadência a Si menor.

William Bennett, a seguir ao compasso 77, também opta por Mi maior, embora explore primeiramente outro material temático do autógrafo (compassos 35/44), introduzindo três compassos de sua autoria e variadas alterações. Só mais tarde, já no compasso 90, transcreve os compassos 16 ao 31 do original, transpostos para Ré maior.

Concluindo, todas estas reconstruções exploram o facto de o primeiro compasso após o corte ser igual ao compasso 32 das páginas autógrafas, constatando-se que as reconstruções foram elaboradas de trás para a frente, isto é, partindo do ponto de chegada que Bach deixara, sabendo-se ainda que a sonata deveria acabar com a reexposição do *ritornello*. O que varia é unicamente a quantidade de material que se reproduz, segundo este “princípio de caranguejo” recolhendo e copiando o material dos compassos 1←31; 9←31; 16←31, bem como os outros elementos que lhe são intercalados, acrescentados ou retirados, assim como a invenção de pequenas transições necessárias.

A desvantagem principal deste processo de reconstrução consiste na quantidade excessiva de repetições (chegando a ser 47 dos 62 compassos reproduções nota a nota, na reconstrução de Gerrit), o que não corresponde às expectativas que se teria numa obra que tivesse sido escrita por J. S. Bach.

Tabela 3 – A reutilização do material original nas diversas reconstruções.

Edição e data	Autoria da reconstrução	Número de compassos	Passagens da reconstrução ¹¹	Passagens do autógrafo
Henle, 1950	Hans Eppstein	24	63 – 67	= 47 – 51
			68 – 69	= 54 – 55
			71 – 74	= 16 – 19
			75 – 82/1	= 11 – 18/1
			82/2 – 86	= 27/2 – 31
Universal Edition, 1955	Frans Vester	31	63 – 77	= 47 – 61
			78 – 93	= 16 – 31
Bärenreiter, 1966	Alfred Dürr	38	63 – 77	= 47 – 61
			78 – 81	= 37/3 – 40
			82	≠
			83 – 86	= 9 – 12/3
			86 – 100	= 17/3 – 31
Chester, 1983	William Bennett	43	63 – 77	= 47 – 61
			78 – 86	= 35/3 – 44
			87 – 89	≠
			90 – 105	= 16 – 31
Bretkopf & Härtel, 1986	Barthold Kuijken	45	63 – 63/2	= 47 – 47/2
			63/3 – 65	= 17/3 – 19
			66 – 70/2	= 29 – 33/2
			70/3 – 74/2	= 35/3 – 39/2
			74/4 – 76/2	= 27/2 – 28
			76/3 – 78/2	= 37/3 – 39/3

¹¹Esta numeração considera que as reconstruções começam todas no compasso 63 deste primeiro andamento da sonata.

			78/4 – 80/2	=	18/2 – 19/2
			80/3 – 82	=	57/3 – 59
			83 – 85	=	60 – 61
			85 – 107	=	9 – 31
Amadeus, 1987	Peter Oskar	45	63 – 77	=	47 – 61
			78 – 79	=	37/3 – 39/4
			80 – 84	=	41 – 45
			85 – 107	=	9 – 31
Zen On, 1985	Gerrit Marez Oyens	47	63 – 77	=	47 – 61
			78	≠	
			79 – 109	=	1 – 31

6.1 As sete reconstruções comparadas

Seguem-se na próxima página as sete reconstruções sobrepostas de maneira a poder-se visualizar e comparar todas as suas semelhanças e diferenças, foram coloridas de forma a facilitar a comparação.

Legenda:

Compassos 1-15:	Cor de Rosa
Compassos 16-30:	Azul
Compassos 31-40:	Verde
Compassos 41-46:	Cor de laranja
Compassos 47-61:	Amarelo
Sem correspondência:	Branco

**PÁGINA
PARA
RETIRAR**

**PÁGINA
PARA
RETIRAR**

6.2 Material usado em cada reconstrução

6.2.1 Gerrit de Marez Oyens

Gerrit de Marez Oyens inicia a sua reconstrução com uma transposição 5ª abaixo/4ª acima dos compassos 47 a 61 do autógrafo, com as vozes superiores permutadas. Em seguida, introduz um compasso de ligação extremamente curioso (único elemento que não é transposição de material do restante andamento), em estilo virtuosístico para cravo, o qual conduz a Ré maior, continuando a reconstrução com a transposição dos compassos 1 a 31, uma 4ª acima, com as vozes superiores permutadas. Na parte do cravo é eliminada a voz intermédia.

Original de J.S.Bach



transposição 5ª abaixo, dos compassos 47 a 61, com vozes permutadas

Reconstrução



Original de J.S.Bach



Reconstrução



J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach



Reconstrução



Original de J.S.Bach



Reconstrução



The image displays four systems of musical notation for J.S. Bach's BWV 1032. Each system consists of two staves: the top staff is the original manuscript, and the bottom staff is a reconstruction. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system shows a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The second system continues this texture. The third system shows a more rhythmic texture with many eighth and sixteenth notes. The fourth system continues this texture. The reconstruction in each system shows some differences from the original, particularly in the right hand, where some notes are added or changed to clarify the texture.

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach



Reconstrução



Original de J.S.Bach



Reconstrução



J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach



transposição dos compassos 1 ao 31, com vozes permutadas, 4ª acima, voz intermédia do cravo ocultada

Reconstrução



Original de J.S.Bach



Reconstrução



J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach



Reconstrução



Original de J.S.Bach



Reconstrução



J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach



Reconstrução



Original de J.S.Bach



Reconstrução



J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach

Reconstrução

Original de J.S.Bach

Reconstrução

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach

Reconstrução

Original de J.S.Bach

Reconstrução

Detailed description: The image displays two systems of musical notation for J.S. Bach's BWV 1032. Each system consists of two staves: the top staff is the 'Original de J.S.Bach' and the bottom staff is the 'Reconstrução'. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece, with the original manuscript featuring a complex, rapid right-hand melody and a steady left-hand accompaniment. The reconstruction follows the original but includes editorial markings, such as a trill in the right hand of the third measure. The second system continues the piece, showing the original's phrasing and the reconstruction's interpretation of the same passages.

6.2.2 Barthold Kuijken

A reconstrução de Barthold Kuijken é a única, entre as sete reconstruções, que não faz uma transposição dos compassos 47 a 61 no seu início. Em vez disso, aproveita trechos curtos, jogando com colagens de pequenas passagens, com material essencialmente dos compassos 17 a 39. Embora retalhe o material original, não introduz elementos que não advenham do próprio autógrafo.

Original de J. S. Bach

transposição dos dois primeiros tempos do compasso 47

transposição do compasso 17/3 -19 com permutação das vozes superiores, 2ª acima

Reconstrução

Original de J. S. Bach

o motivo é prolongado por sequência

transposição do compasso 29 - 33/2, com as vozes permutadas

Reconstrução

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de
J. S. Bach

transposição do compasso 35-39, uma 5ª acima

Reconstrução

Original de
J. S. Bach

idêntico aos
compassos 27/2-28

Reconstrução

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J. S. Bach

Reconstrução

transposição uma 2ª abaixo de 37/3 a 39/3

compasso 19

compasso 57

baixo diferente

idêntico à passagem de 18/2 a 19/3

compasso 19 com alterações

compasso 57

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J. S. Bach

transposição uma 3ª acima
dos compassos 60-61

Reconstrução

Original de J. S. Bach

transposição do compasso 9 ao 31, uma 5ª abaixo

Reconstrução

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de
J. S. Bach



Reconstrução



Original de
J. S. Bach



Reconstrução



J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de
J. S. Bach

Reconstrução

Original de
J. S. Bach

Reconstrução

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de
J. S. Bach



This system shows the first three measures of the original manuscript. The treble clef part features a continuous sixteenth-note arpeggiated figure. The bass clef part consists of a simple eighth-note accompaniment. The middle staff is empty, indicating a missing part in the original manuscript.

Reconstrução



This system shows the first three measures of the reconstruction. The middle staff has been filled with a new melodic line, creating a three-part setting. The treble and bass parts are identical to the original manuscript.

Original de
J. S. Bach



This system shows measures 4 to 6 of the original manuscript. The treble part continues with the arpeggiated figure, while the bass part has a more active eighth-note pattern. The middle staff remains empty.

Reconstrução



This system shows measures 4 to 6 of the reconstruction. The middle staff continues with the new melodic line, maintaining the three-part texture throughout the system.

6.2.3 Peter Oskar

Peter Oskar também começa a sua reconstrução com a transposição dos compassos 37 a 61, com vozes permutadas, 4ª acima/ 5ª abaixo. A seguir, transpõe os compassos 37/3 a 39/2 e 41 a 45, subindo uma 8ª a linha superior do cravo, com pequenas adaptações, suprimindo notas da flauta, de maneira a encadear estas passagens. Como todos os outros, acaba com a reprodução dos compassos 9 a 31, com as vozes superiores permutadas, transpostos 4º acima/ 5ª abaixo.

Original de J.S.Bach

transcrição dos compassos 47-61, com as vozes permutadas, uma 5ª abaixo

Reconstrução

Original de J.S.Bach

Reconstrução

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach

This block shows the first four measures of the original manuscript for J.S. Bach's BWV 1032. The score is written for a three-part setting (treble, alto, and bass staves) in D major. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some notes beamed together in the treble and bass staves.

Reconstrução

This block shows the first four measures of a reconstruction of J.S. Bach's BWV 1032. The notation is similar to the original but includes some editorial changes, such as the addition of a sharp to the second measure of the treble staff and a flat to the second measure of the bass staff.

Original de J. S. Bach

This block shows measures 5 through 8 of the original manuscript. The notation continues with complex rhythmic patterns and melodic lines across the three staves.

Reconstrução

This block shows measures 5 through 8 of the reconstruction. The notation follows the original but with some differences in the bass line and the final measure of the treble staff.

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach

Reconstrução

Original de J.S.Bach

Reconstrução

Idêntico aos compassos 37/3-39/2,

Idêntico aos compassos 41-45,
com a linha superior do cravo uma 8ª acima

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach



Reconstrução



Original de J.S.Bach



Transcrição dos compasso 9-31, com as vozes permutadas,
uma 5ª abaixo

Reconstrução



J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach



Reconstrução



Original de J.S.Bach



Reconstrução



J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach



Reconstrução



Original de J.S.Bach



Reconstrução



J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach



Reconstrução



Original de J.S.Bach



Reconstrução



6.2.4 William Bennett

William Bennett inicia a sua reconstrução como todos os outros, com excepção de Barthold Kuijken, transcrevendo os compassos 47 a 61, transpostos 5ª abaixo/ 4ª acima, com vozes permutadas. Usa então material dos compassos 35/3 a 44 com diversas alterações, principalmente na linha do cravo, introduzindo aqui três compassos de sua invenção, seguindo-se a reprodução dos compassos 16 a 31, 5ª abaixo/4ª abaixo, com as vozes superiores permutadas.

Original de J.S.Bach

transcrição dos compassos 47-61, com as vozes permutadas, uma 5ª abaixo

Reconstrução

Original de J.S.Bach

Reconstrução

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach

This system shows the first four measures of the original manuscript. The music is in A major (three sharps) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. The notation is clear and follows standard conventions of the 18th century.

Reconstrução

This system shows the first four measures of a reconstruction of the original manuscript. The notation is identical to the original, but there are some subtle differences in the phrasing and the use of accidentals, particularly in the right hand, which may reflect a modern editorial interpretation or a specific performance practice.

Original de J. S. Bach

This system shows measures 5 through 8 of the original manuscript. The right hand continues its melodic development with more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The left hand maintains its accompaniment role with eighth notes and some rests.

Reconstrução

This system shows measures 5 through 8 of the reconstruction. The notation is identical to the original, but the reconstruction may have made adjustments to the phrasing or the use of accidentals to clarify the musical structure or to align with a specific performance tradition.

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach

This system shows the first four measures of the original manuscript. The treble clef part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The bass clef part starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3. The key signature is one sharp (F#).

Reconstrução

This system shows the first four measures of the reconstruction. The treble clef part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The bass clef part starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3. The key signature is one sharp (F#).

Original de J.S.Bach

This system shows measures 5-8 of the original manuscript. The treble clef part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The bass clef part has a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3. The key signature is one sharp (F#).

Reconstrução

This system shows measures 5-8 of the reconstruction. The treble clef part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The bass clef part has a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3. The key signature is one sharp (F#).

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach

Idêntico aos compassos 35/3-44

Alteração da linha superior do cravo, saltando 2 tempos

Linha superior do cravo ocultada

Reconstrução

Original de J.S.Bach

Com a linha superior do cravo

Reconstrução

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de
J.S.Bach



Reconstrução



transcrição dos compassos 16-31 com as vozes permutadas,
uma 5ª abaixo

Reconstrução



J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach



Reconstrução



Original de J.S.Bach



Reconstrução



J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach

Reconstrução

Original de J.S.Bach


Reconstrução

Detailed description: The image displays two systems of musical notation for J.S. Bach's BWV 1032. Each system consists of two staves: the top staff is the original manuscript, and the bottom staff is a reconstruction. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the piece, with the original manuscript featuring a complex, rapid melody in the right hand and a simpler bass line. The reconstruction shows a more simplified version of the melody in the right hand, with some notes altered or omitted. The second system continues the piece, with the original manuscript showing a more complex texture and the reconstruction showing a simplified version of the same material.

6.2.5 Alfred Dürr


Alfred Dürr também começa a reconstrução com a transcrição dos compassos 47 a 61, com as vozes superiores permutadas, uma 4ª acima/5ª abaixo. Transpõe então desde 37/3 a 40 uma 2ª abaixo, com desfasamento de meio compasso, acabando a transcrição com um movimento cadencial de sua autoria. Termina a reconstrução com a reprodução dos compassos 9 a 31, 5ª abaixo, com vozes superiores permutadas, mas introduzindo um corte entre os compassos 12/3 a 17/3.

Original de J.S.Bach




transposição a partir do compasso 47 do autógrafo, com as vozes superiores permutadas, uma 4ª acima


Reconstrução



Original de J.S.Bach



Reconstrução



J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach



Reconstrução



Original de J. S. Bach



Reconstrução



J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach

This block shows the first two measures of the original manuscript. The music is in A major (three sharps) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with a long note in the first measure followed by a sixteenth-note run in the second. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with eighth notes.

Reconstrução

This block shows the first two measures of the reconstruction. It follows the original manuscript but includes editorial changes, such as a different articulation in the right hand's first measure and a different fingering for the sixteenth-note run in the second measure.

Original de J.S.Bach

This block shows measures 3 through 5 of the original manuscript. Measure 3 contains a complex sixteenth-note figure in the right hand. Measures 4 and 5 continue the melodic and harmonic development with various note values and rests.

Reconstrução

This block shows measures 3 through 5 of the reconstruction. It presents an alternative interpretation of the original's notation, particularly in the right hand's sixteenth-note passages, which are re-voiced or re-articulated to reflect a specific scholarly view.

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach

transposição do compasso 37/3, uma 2ª abaixo, com desfazamento de compasso

Reconstrução

como o compasso 9 do autógrafo, com as vozes superiores permutadas, transposto uma 5ª abaixo

Reconstrução

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach

No lugar de transcrever a passagem na sua totalidade (do compasso 9 - 31) como a maioria dos outros ele faz um corte do compasso 12/3 - 17/3

Reconstrução

Original de J.S.Bach

Reconstrução

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach



Reconstrução



Original de J.S.Bach



Reconstrução



6.2.6 Frans Vester

Frans Vester é o único que não faz qualquer intervenção no material recolhido do restante andamento. A sua reconstrução é pura e simplesmente o encadeamento dos compassos 47 a 61, uma 5ª abaixo/4ª acima, com vozes superiores permutadas e 16 a 31, também 5ª abaixo/4ª acima e com vozes superiores igualmente permutadas.

Original de J.S.Bach



transposição dos compassos 47-61, com vozes permutadas, uma 5ª abaixo

Reconstrução



Original de J.S.Bach



Reconstrução



J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach



Reconstrução



Original de J. S. Bach



Reconstrução



The image displays four systems of musical notation for J.S. Bach's BWV 1032. Each system consists of two staves: the top staff is the 'Original de J.S. Bach' and the bottom staff is the 'Reconstrução'. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The reconstruction often shows alternative phrasings or corrections to the original manuscript, particularly in the right-hand part.

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach



Reconstrução

transposição com vozes permutadas,
do compasso 16 ao 31, uma 5ª abaixo



Original de J.S.Bach



Reconstrução



J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach

This block shows the first three measures of the original manuscript for J.S. Bach's BWV 1032. The score is written for a three-part setting (treble, alto, and bass staves). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a trill marked in the first measure of the treble staff.

Reconstrução

This block shows the first three measures of a reconstruction of J.S. Bach's BWV 1032. The notation is similar to the original but includes editorial changes, such as the addition of a sharp to the second measure of the treble staff and the removal of a sharp in the second measure of the bass staff.

Original de J.S.Bach

This block shows measures 4 through 6 of the original manuscript. The notation continues with complex rhythmic patterns and accidentals, including a trill in the fourth measure of the treble staff.

Reconstrução

This block shows measures 4 through 6 of the reconstruction. The notation reflects editorial decisions, such as the removal of a sharp in the fourth measure of the treble staff and the addition of a sharp in the fifth measure of the bass staff.

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach

This block shows the first three measures of the original manuscript. The treble clef part begins with a series of eighth and sixteenth notes, while the bass clef part provides a steady eighth-note accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#).

Reconstrução

This block shows the first three measures of the reconstruction. The treble clef part features more complex sixteenth-note passages compared to the original, and the bass clef part has some rhythmic adjustments in the second measure.

Original de J.S.Bach

This block shows measures 4 through 6 of the original manuscript. The treble clef part includes a long, flowing melodic line with some grace notes, and the bass clef part continues with its accompaniment. The piece concludes with a double bar line in measure 6.

Reconstrução

This block shows measures 4 through 6 of the reconstruction. The treble clef part's melodic line is reconstructed with different phrasing and articulation than the original, and the bass clef part also shows some rhythmic variations.

6.2.7 Hans Eppstein

Hans Eppstein inicia a reconstrução com os compassos 47 a 61 transpostos 5ª abaixo/ 4ª acima, começando com as vozes permutadas mas trocando pontualmente a ordem de entrada das vozes, retirando os compassos 52 e 53. Antes de reproduzir os compassos 16 a 19 uma 2ª abaixo, com diversas alterações, introduz um compasso de ligação de sua autoria. Segue-se a transposição dos compassos 11 a 18, uma 4ª acima, e, para acabar, 27 a 31, uma 5ª abaixo, sempre com as vozes superiores permutadas.

Original de J.S.Bach

transposição dos compassos 47-51, com as vozes permutadas, uma 5ª abaixo

dialogo entre as vozes trocado

Reconstrução

Original de J.S.Bach

Transcrição com algumas alterações dos compassos 54-55, havendo aqui um corte da passagem que vai do compasso 47-61

Reconstrução

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach

transcrição dos compassos 16-19, com as vozes permutada, uma 2ª abaixo. A voz superior é modificada.

Reconstrução

Original de J. S. Bach

Aqui o motivo melódico é prolongado em sequencia

Reconstrução

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach

Transcrição dos compassos 11-18/1, com as vozes permutadas, uma 4ª acima

passagem da voz intermédia para a linha superior com algumas alterações

Reconstrução

Original de J.S.Bach

Reconstrução

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Original de J.S.Bach



transcrição dos compassos 27/2-31, com as vozes transpostas, uma 5ª abaixo

Reconstrução



Original de J.S.Bach



Reconstrução



7. UMA NOVA RECONSTRUÇÃO

A observação das sete reconstruções acima reproduzidas e analisadas foi fundamental para a elaboração da minha própria reconstrução. Foram importantes não só os aspectos que me pareceram mais bem resolvidos como também aqueles em que se sentiu vontade de encaminhar de outra forma, por não satisfazerem ao nível formal e interpretativo.

Em primeiro lugar, a constante repetição, em diferentes tonalidades, de passagens anteriores deste andamento não parece corresponder à infindável inventividade que caracteriza a produção de J. S. Bach. Se, por um lado, este autor se caracteriza pela inabalável consequência com que desenvolve os motivos centrais sobre os quais constrói cada obra, não é no entanto de esperar que praticasse tão frequentes repetições e por um período tão longo (mais de 40% do andamento) sem inserir novos elementos motivicos, ainda que dependentes do material já utilizado.

Mas como encontrar esses novos elementos que não traissem a unidade estilística da obra, mas que permitissem a variedade necessária? Pela incapacidade, diante da complexidade e inventividade genial de Bach, de criar um novo motivo, decidi recorrer a uma outra obra do compositor. As condições necessárias eram que, para além da inevitável semelhança, esta fosse do mesmo período estilístico da Sonata em Lá maior, e que fosse escrita para uma textura/dispositivo instrumental semelhante.

A partir do prefácio de Barthold Kuijken à sua edição da obra tomei conhecimento das semelhanças entre a ária *Halleluia, Stärk und Macht*, da Cantata *Wir danken dir Gott*, BWV 29¹², e a presente obra. A ária é escrita para tenor, violino solo e contínuo, apresentando assim uma textura *a tre* próxima da da sonata; estruturalmente o tenor inicia a sua linha após um longo *ritornello* do violino, mas não recorre ao tema inicialmente proposto pelo instrumento, mas sim a um novo motivo que só mais tarde é combinado com o primeiro. Este procedimento, é muito semelhante com o utilizado no primeiro andamento da sonata.

¹² Consultar Anexo I da Parte II.

A semelhança motivica é também forte se for comparado o início do tema exposto no exemplo 8 à elaboração que na Sonata aparece nos compassos 51 a 54.

Ex. 7: Compasso 51 a 54 da sonata BWV 1032



Aceitei o desafio de extrair desta obra os motivos que mais semelhanças possuem com o tema da sonata, nomeadamente um extracto do *ritornello* do violino, compassos 80 a 87, e a parte do tenor junto com o *ritornello* do violino nos compassos 29 a 35. Sabe-se que o estilo violinístico italiano influenciou fortemente a música para flauta. Quantz comenta na sua autobiografia a necessidade de transpor música de violino para flauta, pela falta de repertório. Assim, não é de todo estranho à prática da época aproveitar música original para violino numa obra para traverso.

Ex. 8 : Ária compassos 80 a 87.

Ex. 9 : Ária compassos 29 a 37.


Hal - - - le - lu - ja, Hal - - - le - lu - ja, Stärk und Macht sei des Al - - - ler - höch - sten

Estes novos elementos foram obviamente reelaborados de forma a, combinados com os motivos da sonata, fornecerem novo material, não só de transição mas também para a elaboração de todo um novo “solo”, que antecede o último *ritornello*, indispensável não só à coesão formal da obra (aplicação da estrutura de concerto à sonata) mas também de forma a atingir o equilíbrio entre variedade e coesão, princípio fundamental da composição barroca.

Recordando o que foi dito no capítulo de análise, tomo em conta que a sonata em forma de concerto, seguindo os princípios do concerto veneziano para solista do século XVIII (Vivaldi, etc.), se estrutura em três solos intercalados por *ritornelli*. Após o *ritornello* inicial na tonalidade principal do andamento, o primeiro solo inicia-se na tônica, e dirige-se à dominante, a tonalidade do segundo *ritornello*; o segundo solo geralmente modula da dominante à relativa menor, mas é também comum modular à subdominante; depois de novo *ritornello*, nesta tonalidade, o último solo regressa de novo à tônica (Rosen 1988, 71).

Eis uma descrição desta reconstrução:

A reconstrução, iniciada no compasso 63 do primeiro andamento da sonata, começa por inverter o sentido melódico original do diálogo que se ouvia entre o traverso e o pentagrama superior do cravo, nos compassos 47-48, numa sequência ascendente, levando esta abertura a Ré maior, tonalidade inicial do novo solo, que no entanto rapidamente se confirma em Lá maior.

Nos compassos 66-74, optou-se por aproveitar o *ritornello* do violino (compassos 80-85 da ária), e logo a forma como este acompanha o cantor (compassos 29-35 da ária). Fez-se esta escolha não só por ter esta passagem da ária forte relação motivica com o material da sonata, como por ter um tipo de trama contrapontística frequente nesta obra. No entanto, a sequência melódica que finaliza a passagem escolhida da ária (grupos de graus conjuntos descendentes de três semicolcheias alternados com a semicolcheia Ré), na exposição a duas partes, resultava, associada à cifragem original de Bach, demasiado tensa para o ambiente geral da Sonata, razão porque começa mas é logo alterada. A redução de textura, dando ao cravo unicamente a função de *basso continuo*, na primeira exposição deste material, corresponde a uma prática existente em outras partes deste andamento. É aproveitada uma célula rítmica que Bach usa em diversas passagens do primeiro andamento desta sonata () para fazer a ligação entre a exposição do tema pelo traverso e a segunda exposição do mesmo, pelo cravo, assim como no fim da sua apresentação (na ligação entre os compassos 74-75, em que aparece com as alturas da ligação entre os compassos 3-4), cadenciando sobre Lá maior após a sequência melódica referida acima, aqui mantida por estar suavizada pela parte de traverso, tendo sido o baixo alterado de forma a manter um ambiente mais suave e galante do que o original da ária. A melodia do traverso foi alterada no compasso 74, pois o desenho repetitivo que continha na ária (compassos 34-35, que aparecem como compassos 6-7 do exemplo 9), aqui substituído por uma nota longa, era uma descrição poético-musical do conteúdo do texto cantado — demonstrando o esforço necessário para alcançar o ponto mais alto¹³, conseguido nos compassos seguintes, em que o tenor chega ao si natural (compasso 37 da ária, último do exemplo 9) — não fazendo sentido na versão instrumental.

¹³ Tradução do texto da ária dos cc. 33 - 37: *Stärk und Macht sei des aller Höchsten Namen*: Força e poder pertençam ao mais alto nome.

Segue-se uma transição bipartida (compassos 75-78), com o intuito de conduzir a Fá sustenido menor, tonalidade em que é reproduzida uma falsa exposição do *ritornello* (compassos 79-82), correspondente aos compassos 16 a 19 do primeiro andamento da sonata. Esta transição começa ascendente (compassos 75-76), *strettando* a cabeça do novo tema, assim como a sua inversão reduzida, num diálogo entre as três vozes, à semelhança do que Bach faz nos compassos 49 a 51, seguindo-se uma sequência baseada em desenho harpejado descendente (compassos 77-78), que constitui a segunda parte desta transição, tendo inspiração nos compassos 38, 41-42, 46 e 62, assim como no desenho do baixo dos compassos 5 e 29. A chegada a Fá sustenido menor é feita sobre a sua dominante, como nos compassos 16 e 41 do autógrafo.

O *ritornello* em Fá sustenido menor começa com a proposição tal como é apresentada no primeiro *ritornello* (compassos 79-82), continuando com o desenvolvimento em homoritmia entre o traverso e o pentagrama superior do cravo, em movimento sequencial, como Bach propõe (compasso 19), mas prolongado duas vezes mais (nos compassos 82 para 83) e sofrendo uma mutação que conduz à sensível de Fá sustenido menor (compasso 84), desembocando numa nova sequência em que o pentagrama superior do cravo e o traverso se imitam em movimento fundamentalmente ascendente, com base no motivo que iniciara o trecho da ária usado nesta reconstrução, enquanto o baixo segue num movimento descendente, invertendo, no início de cada passo sequencial, o sentido das primeiras notas deste motivo (compassos 85-87).

Desta feita, uma nova sequência (compassos 88-89) apresenta um pequeno *dialogo in musica* (num procedimento inspirado nos compassos 29-31), sobre a cabeça do trecho da ária usado nesta reconstrução, contraposto à sua inversão, entre o traverso e o pentagrama superior do cravo, semelhante ao dos compassos 61-64 da *ária*. No compasso 90 modula-se para Ré maior, confirmando esta modulação como nos compassos 33-35 do autógrafo. Chega-se, agora sim, à exposição do *ritornello* (transposição à 4ª P, com vozes permutadas entre o pentagrama superior do cravo e o traverso, dos compassos 16-31), agora completo, como igualmente acontece em todas as outras reconstruções analisadas nesta dissertação. O próprio *ritornello* modula à sua dominante (compassos 101-102), seguindo até aos dois

últimos compassos autógrafos em Lá maior sem qualquer necessidade de intervenção, exceptuando duas situações:

Nos compassos 99-102 foi introduzida uma voz intermédia, uma vez que seria estranho, reconhecendo neste andamento forte presença da forma concerto para dois instrumentos solistas e *continuo* (traverso, mão direita do cravo, mão esquerda), que um dos instrumentos solistas parasse de tocar três compassos antes da cadência que fecha para o *tutti* final. Só a reconstrução de Eppstein parece considerar esta questão, embora escreva uma voz intermédia que se limita a formar 3^{as}, 6^{as} e 10^{as} com a parte do baixo, como numa simplificada realização de *continuo*.

Para evidenciar o seu carácter de *tutti* final – assim como fizeram Kuijken, Oskar, Bennet e Dürr, ao contrário de Oyens, Vester e Eppstein – usa-se nos compassos 102-104 do cravo o acorde de Lá maior escrito e a textura a três vozes que inicia a sonata. No compasso 106 a parte de flauta foi alterada de forma a atenuar o efeito de 5ª paralela (resultante do contraponto invertido) em que haviam incorrido todas as reconstruções analisadas.

Segue-se a nova reconstrução, conforme a descrição acima:

7.1 proposta de reconstrução

62

Traverso

Cravo

seqüência ascendente baseada nos c. 46-47 é mutado o modelo da seqüência

I V I V I V I II

Si m Ré M

65

(parte do violino)

c.80-86 da ária nr.3 da cantata BWV 29

V I V VI IV V I VI II de Lá M I V

69

(parte do cantor)

c. 29-35 da area nr. 3 da cantata BWV 29

I V I

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

alteração da melodia original da cantata
por não haver na sonata contexto retórico
que a justificasse

72

é dado ao baixo um ritmo mais leve

75

sequência ascendente sobre o início do
novo tema, correspondente à elaboração dos c. 51-53, e a sua inversão

Imitação à 3ª, em sequência
descendente do motivo
arpejado do c. 29

Lá M V→ Mi m V→ Fá # m V Fá # m Si M Mi M Lá M

78

c. 16-19 do original
transposto uma 3ª abaixo

motivo do c. 55

Fá # m V→ Dó # m IV V I V→ Fá # m

81

prolongamento do movimento sequencial

mutação do movimento sequencial

Ré M Si m VI de Si m V/V

84

seqüência descendente sobre o início do novo tema, correspondente à elaboração dos c. 51-53, e a sua inversão aumentada

Fá # m V V→ Si m (Si M) V→ Mi M V→ Lá M V→ Ré M

87

seqüência ascendente

Ré M V→ Sol M IVde Ré M V Ré M I V→ Mi M V→ Fá # M

90

confirmação da chegada a Ré Maior, como nos compassos 33-35,
com vozes permutadas

Si m VI
IVde V I
Ré M

93

a partir daqui, até ao fim, a reconstrução segue idêntica aos c. 16-31,
com as vozes superiores permutadas, transpostas uma 4ª acima do original,
com exceção dos compassos 99-104 e 106

97

acrescentada a voz intermédia

101

acorde inicial e voz intermédia como no início do andamento

104

pequena alteração na melodia do traverso

107

pequena alteração na melodia do traverso

8. CONCLUSÃO

Esta dissertação, dividida em várias secções, tanto levou a conclusões gerais, como a outras parciais, referentes a cada um dos tópicos abordados.

No capítulo que toca o enquadramento do traverso na obra de Bach tentei afastar o preconceito que se reconhece em alguns estudos, de que este compositor teria uma relação pouco profunda ou estranha com o instrumento, exibindo algumas das evidências que demonstram o contrário.

O estudo do autógrafo do primeiro andamento e das circunstâncias que cercam a sua mutilação não só foi importante por levar gradualmente a um envolvimento mais profundo com a matéria — por um lado, fundado em conhecimento, por outro, de cunho intuitivo — como pôde determinar aproximadamente a duração, em número de compassos, da parte que se perdeu, dado fundamental para a sua reconstrução.

A análise pormenorizada do que nos chegou do primeiro andamento foi uma condição essencial para a eleição do material que deveria ser incluído na reconstrução da parte perdida. Neste contexto, o reconhecimento da forma concerto como elemento básico de génese morfológica constituiu-se na conclusão mais importante deste capítulo.

As entrevistas a flautistas que se transcreve no capítulo denominado *Opções interpretativas*, além de colectarem observações interessantes, demonstram haver quatro atitudes possíveis diante desta impossibilidade de resgatar o material perdido: não tocar de todo este andamento; tocá-lo incluindo uma das reconstruções existentes no mercado; substituir a parte cortada por uma simples cadência ou inventar a própria reconstrução. Nesta dissertação, opta-se por esta última variante.

Inicialmente, tocou-se na problemática da reconstrução numa perspectiva especulativa, passando então à atenta observação de sete reconstruções. Como problema principal do material analisado, reconheceu-se o excesso de repetição de material.

Foi tanto com base no que me pareceu bem sucedido nas reconstruções estudadas, como naquilo que não me pareceu resultar bem, principalmente no que toca à falta de material novo, que parti para a formulação da minha própria proposta. Os seus aspectos mais originais são a inclusão de um novo tema, recolhido numa cantata de Bach do mesmo período — constituindo um novo solo, na perspectiva da forma concerto — e um uso mais livre do material original, nas passagens transicionais.

A edição da sonata completa que se anexa à dissertação é tão simples quanto possível, tendo por fim oferecer uma cópia mais facilmente legível do autógrafo e, claro, incluir no seu contexto a nova reconstrução proposta.

Do ponto de vista da sua elaboração, concluo que, num trabalho desta natureza, é importante não só consultar bibliografia especializada e estudar profundamente a matéria em causa, como também partilhar a experiência criativa com outros músicos, de forma a recolher impressões que nos façam abrir o leque de possibilidades e aprender a partir também da sensibilidade de outros colegas e professores, reformulando muito o material, sempre aberto a novos estímulos. Por mais que este trabalho me tenha proporcionado um aprofundamento muito significativo do meu conhecimento musicológico, de uma forma geral, e contrapontístico em estilo Bach, em particular, foi para mim imprescindível experimentar o material na prática de interpretação musical, pelo que volto a agradecer muito a todos os músicos que tocaram comigo ou que manifestaram as suas impressões, sem o que a reconstrução não teria amadurecido, permanecendo só especulação, mero exercício.

9. BIBLIOGRAFIA

Addington, Christopher. “In search of the baroque flute; the flute family 1680-1750.” *Early Music* 1 (1984): 34-48.

Bach, Carl Philipp Emanuel: *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. Traduzido e editado por William J. Michell. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1949.

David, Hans e Arthur Mendel: *The New Bach Reader, A life of J. S. Bach in letters and documents*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1999.

Dreyfus, Laurence: *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

Dürr, Alfred. Comentário Crítico da *Neue Bach Ausgabe*, editado por Alfred Dürr. Kassel: Bärenreiter, 1981.

Eppstein, Hans: „Studien über J. S. Bach für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo“ em *Acta universitatis Upsaliensis*, Nova series, 2, 90-102. Uppsala: Editora Studia musicologica Upsaliensia, 1966.

Eppstein, Hans: „Zur Problematik von J. S. Bachs Flötensonaten“ em *Bach-Jahrbuch* 67. Merseburg: Editores Hans Joachim Schulze, Christoph Wolff, editora Merseburger, 1981.

Gauldin, Robert: *A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint*. New Jersey: Waveland Press Inc., 1988.

Kuijken, Barthold: prefácio da *Sonata für flöte und Cembalo A dur BWV 1032*, Ed. Breitkopf 8583, Wiesbaden, 1997.

- Leuchtmann, Horst: *Terminorum musicæ septem linguis redactus*. Editado pela Akadémiai Kiadó, Budapest e Kassel: Bärenreiter, 1978.
- Lausberg, Hans: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1990.
- Marshall, Robert. “J. S. Bach’s Compositions for Solo Flute.” em *The Music of J. S. Bach: The Sources, the Style, the Significance*. Nova Iorque: Schirmer, 1989.
- Marissen, Michael. “A Critical reappraisal of J.S.Bach A Major flute Sonata” em *Journal of Musicology* 6 (1988): 367-86.
- Marissen, Michael. “A trio in C major for recorder, violin and continuo by J.S. Bach?” *Early Music* 3 (1985): 384-390.
- Motte, Diether de la: *Kontrapunkt*. Kassel: Bärenreiter, 1981.
- Powell, Ardal e David Lasocki: “Bach and the flute: the players, the Instruments, the music”. *Early Music* 1 (1995): 9-29.
- Quantz, Johann Joachim: *On playing the flute*. Traduzido e editado por Edward Reilly. Londres: Faber & Faber, 2001.
- Rameau, Jean-Philip: *Treatise on Harmony*. Traduzido por Philip Gossett. Nova Iorque: Dover Publications, inc. , 1971.
- Rosen, Charles: *Sonata Forms*. Nova Iorque e Londres: W. W. Norton & Company, 1988.
- Schmieder, Wolfgang: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J.S. Bach: Bach Werke Verzeichnis (BWV)*. Wiesbaden: Breikopf & Härtel, 1990.

Schmitz, Hans-Peter: *Kritischer Bericht of the Neue Bach Ausgabe* VI/3, editada por Alfred Dürr. Kassel: Bärenreiter, 1963.

Shulze, Hans-Joachim: *BWV 1032, Facsimile Ausgabe*. Kassel: Bärenreiter, 1980.

Swack, Jeanne. “J. S. Bach: A Major Flute Sonata BWV 1032 Revisited.” Em *Bach Studies* 2, editado por D. P. Melamed, 154-174. Cambridge: Editora Cambridge University Press, 1995.

Swack, Jeanne: “Quantz and the Sonata in Eb major for Flute and Cembalo, BWV1031” em *Early Music* 1 (1995): 31-54.

PARTE II

1. NOVA EDIÇÃO DA SONATA, INTEGRANDO A NOVA RECONSTRUÇÃO

1.1 Notas editoriais

A presente edição baseou-se na atenta observação do autógrafo da sonata BWV 1032, assim como em outras edições, particularmente a de Barthold Kuijken, pela editora Breitkopf & Härtel. Todos os aspectos do autógrafo que não puderam ser representados graficamente na nova edição aparecem abordados abaixo.

Não foi acrescentada nenhuma dinâmica, ornamento ou articulação que não estivesse representada no original.

Nas referências a passagens a numeração árabe começa por indicar o compasso em que se localiza a descrição; o número após barra diagonal indica o número da colcheia no respectivo compasso. Caso a situação descrita se prolongue, usam-se barras horizontais para o indicar. Por exemplo: sinaliza-se uma situação que, no compasso 34, dista da metade de um segundo tempo até ao seu final assim: 34/4-8.

Além de ter sido uma oportunidade de aprofundamento no texto musical da sonata, o trabalho nesta edição propiciou ainda a possibilidade de verificar como Bach, no momento em que grafava, ainda realizava muitas alterações, incorrendo ainda em alguns erros, que corrigia ora por rasura, ora pelo uso de letras. Os frequentes erros de escrita 3ª acima serviram de indício para que se tenha cogitado a hipótese de que esta sonata, ou parte dela, resultaria da transposição de uma outra obra em outra tonalidade (vide supra 2.1 Fonte). Seguem-se as observações mais importantes:

Andamento I

Vivace

3/7-8, 4/3-4 e 4/7-8 não são muito legíveis, causando a impressão de que as fusas tenham sido acrescentadas posteriormente. Como este motivo aparece mais tarde (por exemplo, em 18/7-8 e 27/7-8), é fácil concluir qual o desenho melódico e rítmico pretendido por Bach.

Em 4/5 sol natural foi na nova edição ajustado para sol sustenido, há semelhança com o compasso 28.

Em 4/8 não é legível um bequadro no sol. Como no compasso seguinte (5/2) aparece um sustenido no sol, pode-se deduzir que no anterior o sol seria natural.

Em 9/2, pentagrama superior do cravo, falta uma pausa de colcheia.

Em 17/5, no pentagrama inferior do cravo, parece haver, pela mão de Bach, a correcção da nota dó sustenido para ré.

De 22/3 a 24/6, Bach originalmente escreveu aqui a parte da flauta correspondente aos compassos 27/3 a 29/6, riscando de seguida e colocando pausas por cima do pentagrama.

De 22/3 a 22/6, pentagrama inferior, há diversas correcções, sendo algumas notas indicadas uma oitava abaixo.

Em 23/2 parece ter sido acrescentada uma nota (mi) no pentagrama inferior do cravo.

Em 25/1, no baixo, originalmente, um mi 8ª acima, alterado pela própria mão do autor.

Em 27/7-8, na flauta, as ligaduras não são muito definidas.

Em 28/2 foi riscada uma cifra na linha do baixo.

Em 36/6 vê-se uma mancha de tinta.

Em 38-39 existe uma cruz (+) entre os dois compassos

Em 45/5, na flauta, não é claro no original se está notado um dó sustenido, ou antes um si.

Em 45/6, no cravo, pentagrama superior, não é claro se deve ser lido um si ou um lá. Foi escolhido si por fazer mais sentido harmónico.

Em 46/5 há uma mancha na linha inferior do cravo.

Em 52/1 regista-se a existência de uma mancha por cima da linha da flauta, o que impede a sua visualização. Por ser uma sequência melódica imitativa, não é difícil determinar a nota.

De 56 a 62 os três pentagramas inferiores da página 15 e 16 foram inicialmente cortados, tendo sido colados de volta com três tiras verticais na página 15 (a primeira no compasso 57, parte da flauta, entre os dois sis, a segunda, no compasso 58, depois do ré, e a terceira no compasso 59, por cima da pausa de colcheia), e uma tira horizontal na página 16, que cobre parte do sustenido que se encontra por cima do ré, assim como, parcialmente, algumas notas (vide Parte I, 2.2 Origem).

Aparece um símbolo por baixo do compasso 62/7, igual ao que se lê no compasso 5 do *largo dolce*, assim como no seguinte andamento, com a intenção de indicar a mudança de folha, onde se deixa de escrever a sonata por baixo do concerto, passando a estar notada em folhas próprias. Na primeira folha após o corte aparece um outro símbolo. Poder-se-ia deduzir que, se houvesse uma folha extra com a parte da sonata que nos falta, esta começaria com o primeiro símbolo, indicando o salto a partir do compasso 62, terminando com o segundo, para a ligação com os últimos dois compassos do primeiro andamento. Esta primeira página após o corte também foi inicialmente cortada e colada de volta com uma tira horizontal, de ambos os lados, cobrindo parcialmente algumas notas e indicações de trilos.

Em 58-59 existe um X sobre a barra de compasso que os divide, colocada entre os dois pentagramas do cravo.

Em 62/8 reconhece-se correcção da nota si para uma 8^a acima.

No penúltimo compasso depois do corte, colcheia 3-4, na parte da flauta, parece ter sido acrescentado posteriormente o ritmo com as fusas, à semelhança daquele que se lê nos compassos 3 e 4.

Andamento II

Largo e dolce

A indicação de compasso parece ter sido alterada de 3/8 para 6/8.

Em todo o andamento o desenho das ligaduras é curto e muito pouco definido, sendo difícil saber em que nota é que começam e acabam.

Existe um sinal por baixo do fim do compasso 5 (*vide supra* comentário sobre este mesmo símbolo, aplicado no 62/7 do primeiro andamento), que indica que a música na página seguinte continua no topo da folha, onde se encontra outro sinal igual, uma vez que a sonata deixa aqui de compartilhar espaço com o concerto para dois cravos.

Em 5/6 não se vê muito claramente a altura das notas e o ritmo da última colcheia. Foi tomada a sugestão de Barthold Kuijken.

De 6/2 e 9/2 não aparecem os bequardos, que segundo as regras observadas na época se tornam evidentes, embora Bach seja pouco consistente no seu uso de acidentes, dentro de um mesmo compasso, sendo muitas vezes necessário usar o bom senso.

Em 10/5-6 há uma mancha entre as duas primeiras linhas do pentagrama da flauta que pode ter sido uma ligadura, ou apenas um pingo de tinta.

Em 11/1 o trilo está colocado muito longe da nota a que se refere, por baixo do si bemol da flauta e do dó sustenido da linha do baixo do cravo.

Em 18/1-3, na parte da flauta, vê-se duas ligaduras, e não só uma, como em todo o resto do andamento.

Em 18/3, no pentagrama inferior do cravo, o lá parece ter sido emendado.

Em 23/1-5, melodia na linha do baixo, houve correcção, vendo-se claramente uma ligadura sobreposta, em posição inversa, e que foi modificada a primeira nota.

Em 27/1 foi corrigida a nota da flauta para fá; por cima, Bach escreveu a letra *f*.

Em 28/2, no pentagrama superior do cravo, aparece ornamento idêntico ao do compasso 17/4, ainda que pudesse ser facilmente confundido com uma *appogiatura*.

De 34/4 a 35/3 a notação era originalmente uma 3ª abaixo. No compasso 35, Bach acrescentou as letras *h*, *c* e *a*, devido à dificuldade de leitura que a rasura poderia causar.

Em 35/3 a nota mi, na linha do baixo, foi corrigida para sol.

De 36/5 a 37 é difícil a leitura da linha superior do cravo. Foi seguida a sugestão de Barthold Kuijken.

Andamento III



Allegro

Em 12/1-2 dó sustenido e ré sustenido foram corrigidos no pentagrama superior do cravo, não se percebendo muito bem as notas originais. Foi seguida a sugestão de Barthold Kuijken.

Em 13/1-2, na flauta, correcção uma 2ª acima (si – dó sustenido corrigido para dó sustenido - ré sustenido).

Em 20/1-2-3, correcção para uma 8ª abaixo das notas lá, sol sustenido, fá sustenido.

Em 32/1, correcção para uma 8ª acima.

Por baixo do compasso 37 encontra-se este símbolo: , sendo aí o fim de página, que nos mostra que a sonata continua na outra, onde se encontra outro sinal igual: .

Nos compassos 45/3-46/1, 46/3-47/1 e 47/3-48/1, no pentagrama inferior do cravo, encontram-se ligaduras que foram riscadas.

Nos compassos 49 e 50, as notas do pentagrama inferior do cravo foram corrigidas, tendo Bach escrito as letras das notas correspondentes por cima do pentagrama: *A d f*.

Em 63/2, no pentagrama superior do cravo, dúvida entre a possibilidade de se tocar ré sustenido, devido ao compasso anterior, ou natural.

Em 76/3 e 80/2, no pentagrama superior do cravo, não é claro se a nota foi corrigida ou apenas tem uma mancha de tinta.

Em 90/3, no pentagrama superior do cravo, foi riscado um sustenido antes do ré, ou será apenas uma mancha de tinta.

Em 93/1, no pentagrama inferior do cravo, vê-se uma mancha de tinta sobre a nota. Como é uma sequência, não é difícil de deduzi-la.

Em 118/1, no pentagrama inferior do cravo, parece haver uma correção de oitava.

De 122/2 a 123/2, na flauta, correção de uma 3ª, em que as notas estão riscadas.

Em 135/1, duplo sustenido escrito como sustenido.

De 138/1 a 140/1, na flauta, originalmente seria um dó longo com uma ligadura, tendo sido esta cortada, assim como a nota longa foi corrigida para colcheia, sendo acrescentadas pausas.

Em 144/1, no pentagrama inferior do cravo, originalmente um sol sustenido, que foi cortado.

Em 148/1-2, no pentagrama inferior do cravo, seriam originalmente só uma colcheia e duas pausas, tendo havido correção.

Em 149/1, correção para uma 8ª superior, no pentagrama inferior do cravo.

Em 153/2, mancha de tinta em cima da nota.

Em 165 há diversas manchas, parecendo ter havido correções em que as versões anteriores deixaram de ser legíveis.

Em 182/1 há na flauta um ponto em cima do lá, parecendo ser *staccato*. No entanto, noutras situações idênticas este ponto não aparece. Será apenas um pingó de tinta?

Em 190/2 a segunda nota parece ter sido corrigida de si para mi.

Em 194/1 foi corrigida e riscada a nota da linha do baixo, tendo Bach escrito a letra *A* por baixo da mesma.

Em 199/3 falta um bequadro na flauta, o que fica claro inclusive pelo facto de indicar sol sustenido no compasso seguinte.

Em 206/3 vê-se que Bach escreveu originalmente um símbolo de *tr* na parte da flauta, tendo então desenhado uma ligadura por cima. Talvez ambos sejam válidos (*trilo* e ligadura), embora a repetição seguida do trilo no lá não seja pouco provável.

Em 221/2 existe uma mancha que dificulta a leitura da linha superior do cravo, mas, como se enquadra numa sequência, não é difícil deduzir a nota.

De 242 a 245 parece haver notas que não foram perfeitamente apagadas na linha da flauta, deixando resquícios.

Os compassos 251 e 252 são idênticos aos compassos 48-49 e 114-115, no entanto, no compasso 251/3, na linha superior do cravo, e no compasso 252/1, na linha da flauta, não aparece o bequadro no sol, como nos outros compassos que lhe são idênticos.

Sonata em Lá Maior

BWV 1032

J. S. Bach

Vivace

Traverso

Cravo

4

7

6 6 4 3

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

10

6 6 6 6 5

13

6 6 # 6 # 6 7 7 6 8 7/5 6 6/5 6/5 #

16

19

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

The image displays a musical score for J.S. Bach's BWV 1032, specifically measures 22 through 31. The score is written for a single melodic line, likely for a flute or violin, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), slurs, and fingering numbers (6, 7, #). The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system (measures 22-24) shows a trill in measure 22. The second system (measures 25-27) includes a trill in measure 25 and fingering numbers below the staff. The third system (measures 28-30) features a long slur in measure 28. The fourth system (measures 31-33) shows a trill in measure 31. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

34

tr

37

40

43

46



49



52



54



J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

56

58

61

63

The image displays a musical score for J.S. Bach's BWV 1032, specifically measures 63 through 73. The score is written in A major (three sharps) and 3/4 time. It consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The score is divided into four systems, each containing two measures. The first system (measures 63-64) shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex, rhythmic line. The second system (measures 65-66) continues the melodic development in the treble and the rhythmic pattern in the bass. The third system (measures 67-68) features a more active treble staff with frequent sixteenth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The fourth system (measures 69-70) shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex, rhythmic line. The fifth system (measures 71-72) continues the melodic development in the treble and the rhythmic pattern in the bass. The sixth system (measures 73-74) shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex, rhythmic line. The score is written in a clear, legible font, with standard musical notation and fingerings indicated by numbers 1-5.

63

65

67

69

71

73

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

76



78



80



82



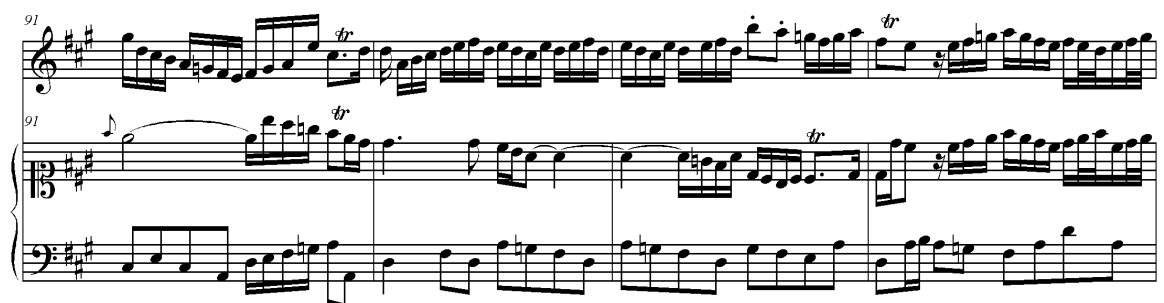
84



87



91



95



J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

98

98

101

101

104

104

107

107

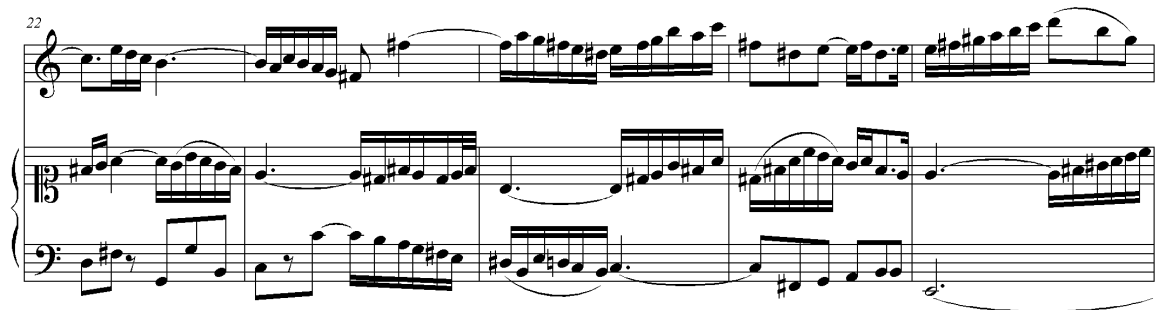
Largo e dolce

The image displays the first eleven measures of J.S. Bach's BWV 1032, marked 'Largo e dolce'. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff and a basso continuo line on a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The first system (measures 1-5) features a melodic line with trills (tr) and a basso continuo line with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 6-10) continues the melodic development with a long note in measure 7 and a trill in measure 9. The third system (measures 11) concludes with a trill in the melody and a final cadence in the basso continuo.

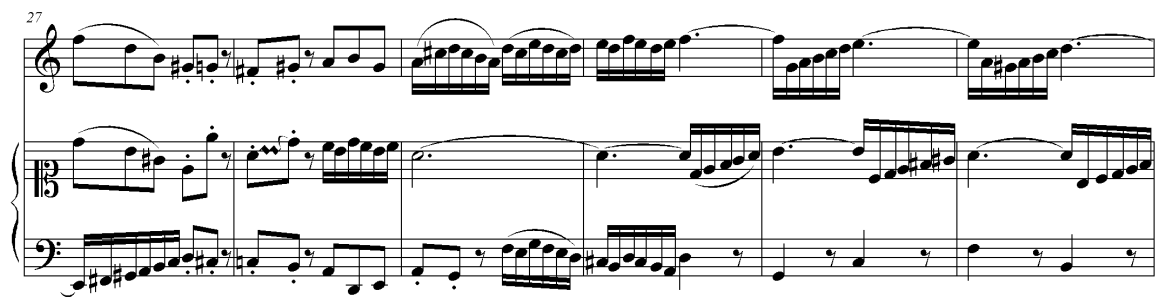
16



22



27



33



Allegro

7

13

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

19

19

25

25

31

31

37

37

43

43

49

49

55

55

61

61

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

67

67

73

73

79

79

85

85

91



97



103



109



115

121

127

133

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

139

145

151

157

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

163

163

169

169

175

175

181

181

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

187

187

193

193

199

199

205

205

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

211

tr

217

tr

223

229

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

235

240

245

251

ANEXO I

**ARIA *HALLELUIA, STÄRK UND MACHT*,
DA CANTATA *WIR DANKEN DIR GOTT*, BWV 29**

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

Violino solo

Tenor

Continuo

6 6 7 7 6 6 6

7

6 5 5 4 6 8 5 6 6 7 6 6

13

6 5 6 5 6 4 3 6 4 2 6 4 2 6 6 4

18

p

Hal - - - - le - lu - ja, - Stärk - und -

p

6 4 3 7 6 5 5 4 6 7 7

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

24

8 Macht sei des Al - ler - höch - - - - - sten Na - men,

29

8 Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Stärk

34

8 und Macht sei des Al - - - - - ler - höch - sten Na - - -

39

8 - - - - - men, des Al - - - - - ler - höch - sten Na - - -

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

44

men,

f 6 # 5 6 6 6 7 #

49

p Hal - - - - - le -

6 6 4 6 7 # 8 6 6 4 5 # *p* 4 2 7 6 5 # 6 4 5 #

55

lu - ja, Hal - - - le - lu - ja, sei des Al - ler - höch - - - - - sten

6 7 3 6 4 5 4 3 6 8 5 6 5 6 6 6 6 6 6 5

61

Na - men, Hal - - - - - le - lu - ja, Stärk

6 5 5 6 7 5 7 7 7

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

66

8 und Macht Stärk und Macht Stärk und

9 3 9/7 3 9 6 6/5

71

8 Macht sei des Al - ler - höch - sten Na - - - men, Hal - le -

6/4 3 6/4 2 6/5 4/2 6 6 6/4 5/3 8 6 6/5

76

8 lu - ja, Stärk und Macht sei des Al - ler - höch - sten Na - - - men,

6/4 2 6 6/4 6/5 6 6/4 5/3 f

81

8 lu - ja, Stärk und Macht sei des Al - ler - höch - sten Na - - - men,

5 6 7# 5 6 6 6 7 6 6

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

86

6/5 6/4 6/4 3 6/4 2 6 6/4 6/4 3 7 9 6 6/4 5/3

92

p 5 6 7/5 # 6 6/5 # *f* 6/4 6/5 6 5 6 5 6/5 6 5 6 6/5

Zi - on ist noch sei - ne Stadt,

98

p 6/5 6 5 6 6/5 6/5 6 5 6 6/5 # 5 6/5 # 6

da er sei - ne Woh - nung hat, da

103

f 6/5 5 # 6/5 6/5 7/5 6 7 # 6/5 # 6/5

er noch bei un - serm Sa - men an der Vä - ter Bund ge - dacht,

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

108

Figured Bass: 6, 6 $\frac{4}{2}$, 6, 6 5, 6 5, 6, 6, 4⁺, 7, 6, 6 4, 6 3, 7

114

Lyrics: Zi - on ist noch seine Stadt, da er Lust zu wohnen hat da

Figured Bass: 9, 6 4, 5, 6, 7 5, 6 5, 6 7, 7 5, 6 5, 7, 6 5, 6

121

Lyrics: er noch bei un - serm Sa - men an der Vä - ter Bund ge - dacht, an der Vä - ter

Figured Bass: 6, 5, 6, 6 3, 6 5, 7 5, 6, 7, 9, 6 5, 6, 6 5, 5, 6 4

127

Lyrics: Bund bei un - serm Sa - men da er noch bei un - serm Sa -

Figured Bass: 9 4, 8, 6, 6 5, 6 4, 6 5, 6 4, 5, 6, 6 5

J. S. Bach, BWV 1032 – Problemática da sua Reconstrução

132

- men an der Vä - ter Bund ge - - dacht, bei

9 8 6/4 6/3 6/5 6/5 6/5

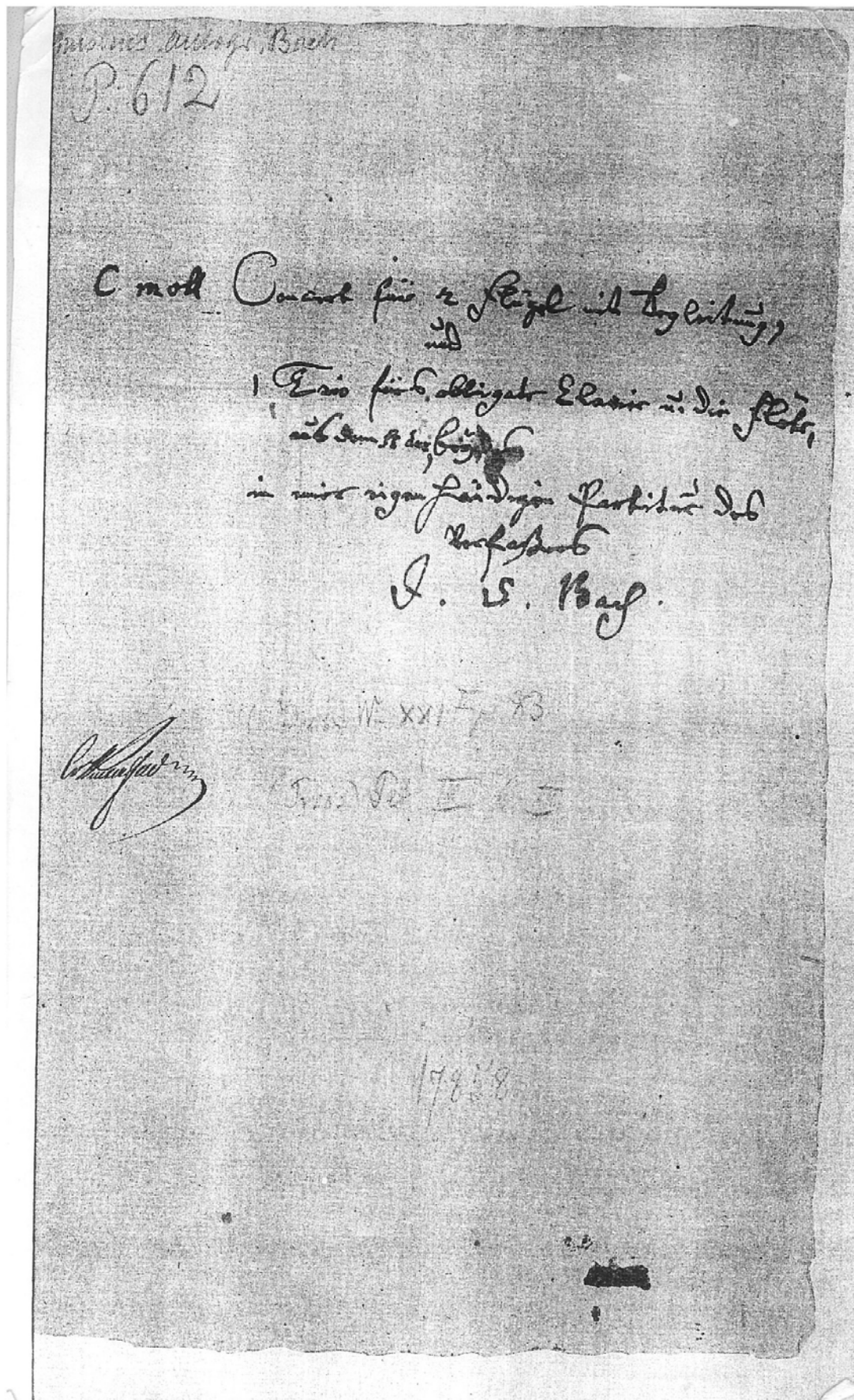
136

un - serm Sa - - - - men an der Vä - ter Bund ge - dacht,

6/5 5# 6 6/5 6 6 6/4 Cont. 4 # Da capo

ANEXO II

FAC-SIMILE DA SONATA EM LÁ MAIOR, BWV 1032



Concerto à due (lavorentati obligati. 2 Violini, Viola e Violoncello obbligati.)

Sonata a 1. Violoncello e Contrabasso obbligati
di J. S. Bach



This image displays a page of handwritten musical notation for J.S. Bach's BWV 1032. The score is written on multiple staves, featuring complex rhythmic patterns and a 'Pizzicissimo' marking. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in a historical style, and the page shows signs of age and wear.



This image shows a page of handwritten musical notation for J.S. Bach's BWV 1032. The score is written on multiple staves, with the notation being highly complex and dense, characteristic of Bach's style. The handwriting is in ink on aged paper. A circular library stamp is visible near the bottom center of the page, with the text "Biblioteca Nacional" and "Rio de Janeiro" around the perimeter. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs, and the overall layout is typical of a manuscript page from the 18th century.

This image shows a page of handwritten musical notation for J.S. Bach's BWV 1032. The score is written on multiple staves, with a 'Fate' marking at the top. The notation is dense and complex, featuring many accidentals and slurs. The handwriting is in ink on aged paper. The score is organized into systems, with some staves having a 'Fate' marking above them. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, and the overall style is characteristic of 18th-century manuscript notation.





Handwritten musical score for J. S. Bach's BWV 1032, featuring multiple staves of music in a complex, possibly reconstructed, form. The notation includes various musical symbols, clefs, and notes, with some sections appearing to be heavily crossed out or heavily inked, suggesting a process of revision or reconstruction. The score is written on aged, slightly discolored paper.





Andante e piano.

This image shows a page of handwritten musical notation for J.S. Bach's BWV 1032. The score is written on multiple staves, with a tempo marking of "Andante e piano." at the top left. The notation is dense and complex, featuring various musical symbols, clefs, and dynamic markings. The handwriting is in a cursive style, typical of 18th-century manuscripts. The page is numbered 191 at the bottom.



Handwritten musical score for J. S. Bach's BWV 1032, featuring multiple staves with complex notation, including various note values, rests, and dynamic markings. The score is written in a historical style, likely from a manuscript or early printed edition. The notation includes many beamed notes and complex rhythmic patterns. The manuscript is numbered '4' at the top center and '13' at the top right. The bottom of the page features a circular library stamp that reads 'BIBLIOTHECA' and 'Londra'.









Allegro affai

The image displays a handwritten musical score for J.S. Bach's BWV 1032, titled 'Allegro affai'. The score is written on 14 staves, organized into two systems of seven staves each. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and wear at the edges. The title 'Allegro affai' is written in cursive at the top left of the first system.





Handwritten musical score for J. S. Bach's BWV 1032, featuring multiple staves with complex notation, including various note values, rests, and dynamic markings. The score is written in a historical style, likely from a manuscript or early printed edition. A large number '6' is written above the first staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is organized into measures, with bar lines indicating the end of each measure. The handwriting is in a cursive style, typical of the 18th century. The paper shows signs of age, with some discoloration and wear along the edges.



















Handwritten musical score for J. S. Bach's BWV 1032, featuring multiple staves of music. The score is written in a historical style, likely from a manuscript. The notation includes various musical symbols, clefs, and notes, with some sections marked by a large '8' and a '24' in the upper right corner. The bottom section of the page includes the word 'Vlti' written in a stylized script.

This image shows a page of handwritten musical notation for J.S. Bach's BWV 1032. The score is written on multiple staves, with each staff containing complex musical notation including notes, rests, and various musical symbols. The notation is dense and appears to be a reconstruction or a specific edition of the original manuscript. At the bottom left of the page, the text "Largo e dolce" is written in a cursive hand. The page is numbered 212 at the bottom center.



The image displays a handwritten musical score for J.S. Bach's BWV 1032, organized into five systems, each consisting of three staves. The notation is highly complex, featuring numerous accidentals, slurs, and dense melodic lines. The word "Allegro" is written above the second system. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and wear visible. The notation is dense and complex, featuring many accidentals and slurs. The word "Allegro" is written above the second system. The manuscript shows signs of age and wear.

The image displays a handwritten musical score for J.S. Bach's BWV 1032. The score is organized into five systems, each consisting of three staves. The notation is highly complex, with numerous accidentals, slurs, and other musical markings. The word "Volo" is written in the bottom right corner of the page. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and a slightly worn appearance.

This image displays a handwritten musical score for J.S. Bach's BWV 1032, organized into six systems. Each system consists of three staves, likely representing the right hand, left hand, and a basso continuo. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and slight fading. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The subsequent systems continue the piece, with varying key signatures and time signatures indicated by the notation. The final system ends with a double bar line and a repeat sign.





